



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Escuela de Comunicación Social

TEMA:

“Documental audiovisual como contribución a la memoria colectiva: tras las huellas de las salas de cine en Cuenca

Trabajo de investigación previo
a la obtención del Título de Licenciado
en Ciencias de la Comunicación Social,
en Periodismo y Comunicación Digital.

AUTOR:

Julio César Farfán Matute

C.I. 0101960037

DIRECTOR:

Mgt. Francisco Alejandro Córdova Idrovo

C.I. 1705921102

Cuenca - Ecuador

2017



RESUMEN

El proyecto “Documental audiovisual como contribución a la memoria colectiva: tras las huellas de las salas de cine en Cuenca” fue concebido con el objeto de rescatar y participar las memorias vividas en los espacios físicos -salas de cine- mediante testimonios y entrevistas. El documento contiene una aproximación conceptual-teórica de las implicaciones de recuperación de la memoria, olvido; realización audiovisual, cine y documental; a través de testimonios recoge historias, recuerdos y anécdotas vividas por los amantes del séptimo arte: especialistas, ex trabajadores, asistentes, vendedores, miembros de la Junta Censora y cinéfilos; por otro lado, muestra el proceso de construcción del proyecto en todas sus fases: preproducción, producción y post producción. Finalmente, el proyecto pretende formar parte de obras audiovisuales para consulta histórica, cuya información sirve para despertar el interés de la construcción de proyectos o investigaciones relacionados con el tema planteado.

Palabras clave

Salas de cines, teatros, memorias, realización audiovisual, testimonios.



ABSTRACT

The project “Audiovisual documentary as a contribution to collective memory: in search of the footprints of the movie theaters in Cuenca” was created with the intent of rescuing and sharing the memories made in the physical spaces called “movie theaters” through testimonies and interviews. The document contains a theoretical approximation of the implications, a recovery of memory or memory loss through audiovisual events, films and documentaries. History is collected through the testimonies, memories and anecdotes lived by the lovers of the seventh art, such as specialists, former workers, assistants, sales people, members of the review board and movie buffs. The construction process of the project is shown in all of its phases, preproduction, production and post production. Finally, the project intends to form part of the audiovisual works for historical research. The information serves to awaken the interest in creating future research projects related to the subject.

Key words

Movie theaters, theaters, memories, production audiovisual, testimonies.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
AGRADECIMIENTO	10
DEDICATORIA	11
INTRODUCCIÓN	12
CAPÍTULO I	14
1. Aproximación conceptual	14
1.1 Memoria	14
1.1.1. Experiencia	21
1.1.2. Tiempo	22
1.1.3. Olvido	23
1.1.4. Memoria individual, colectiva, histórica o social	30
1.1.4.1. Memoria individual	30
1.1.4.2. Memoria colectiva, histórica o social	33
1.1.5. Recuperación de la memoria colectiva	34
1.2. Audiovisual	39
1.2.1. Informativo y/o comunicativo	40
1.2.2. Educativo y/o formativo	42
1.2.3. Entretenimiento	46
1.2.4. Lenguaje audiovisual	48
1.2.4.1. Imagen	49
1.2.4.2. Sonido	51
1.2.4.3. Video	55
1.3. Realización audiovisual	57
1.3.1. Preproducción	58
1.3.1.1. Sinopsis	59
1.3.1.2. Investigación	59
1.3.1.3. Visitas previas	61
1.3.1.4. Tratamiento	62
1.3.1.5. Hipótesis	62



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

1.3.1.6.	Plan de rodaje.....	63
1.3.1.7.	Guion.....	63
1.3.1.7.1.	Guion literario	64
1.3.1.7.2.	Guion técnico	64
1.3.2.	Producción	66
1.3.2.1.	Rodaje	67
1.3.2.2.	Entrevistas	67
1.3.3.	Postproducción.....	71
1.3.3.1.	Conversión de datos/selección.....	72
1.3.3.2.	Edición y montaje.....	72
1.3.3.3.	Corrección de sonido	72
1.4.	El cine.....	74
1.4.1.	Ficción y no ficción.....	74
1.4.2.	De ficción.....	76
1.4.3.	De no ficción	77
1.4.3.1.	Géneros de no ficción.....	78
1.4.3.1.1.	<i>De viajes o traveloges</i>	79
1.4.3.1.2.	<i>Científico</i>	80
1.4.3.1.3.	<i>De divulgación científica</i>	81
1.4.3.1.4.	<i>Etnográfico</i>	81
1.4.3.1.5.	<i>Didáctico</i>	82
1.4.3.1.6.	<i>De guerra</i>	82
1.4.3.1.7.	<i>Sobre arte</i>	82
1.4.3.1.8.	<i>De difusión cultural</i>	83
1.4.3.1.9.	<i>Promocionales</i>	83
1.4.3.1.10.	<i>Industrial</i>	84
1.4.3.1.11.	<i>Ensayo</i>	84
1.4.3.1.12.	<i>Biográfico</i>	85
1.4.3.1.13.	<i>De animación</i>	85
1.4.3.1.14.	<i>De recopilación</i>	85
1.4.3.1.15.	<i>Experimental</i>	86
1.4.3.1.16.	<i>Documental</i>	86
1.4.3.1.17.	<i>Falso documental</i>	88
1.4.3.1.18.	<i>Docudrama</i>	88
1.5.	Cine documental.....	89



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

1.5.1.	Definición	89
1.5.2.	Características	90
1.5.3.	Funciones	93
1.5.4.	Géneros	93
1.5.5.	Modalidades.....	94
1.5.6.	Tendencias	94
CAPÍTULO II		96
2.	Salas de cine en Cuenca	96
2.1.	Inicios y apogeo	96
2.1.1.	Teatros y/o Salas de cine.....	100
2.1.1.1.	Variedades / Andrade	100
2.1.1.2.	Guayaquil.....	102
2.1.1.3.	Salesianos	103
2.1.1.4.	Cuenca.....	107
2.1.1.5.	Universitario/Sucre	110
2.1.1.6.	México	111
2.1.1.7.	Candilejas	113
2.1.1.8.	Popular/Alhambra	117
2.1.1.9.	Casa de la Cultura.....	120
2.1.1.10.	España	121
2.1.1.11.	Lux.....	123
2.1.1.12.	9 de Octubre	124
2.2.	Crisis y cierre.....	127
2.3.	En la actualidad.....	128
2.4.	Huellas de las salas.....	129
CAPÍTULO III.....		138
3.	Del documento audiovisual	138
3.1.	Preproducción	139
3.1.1.	Sinopsis:	139
3.1.2.	Investigación	139
3.1.3.	Visitas previas.....	141
3.1.4.	Tratamiento	142
3.1.5.	Hipótesis.....	142
3.1.6.	Plan de rodaje.....	142
3.1.7.	Cronograma de actividades.....	144



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

3.1.8.	Presupuesto.....	145
3.1.9.	Guion.....	145
3.2.	Producción.....	146
3.2.1.	Rodaje	146
3.2.2.	Entrevista.....	147
3.2.3.	Tomas de paso	148
3.3.	Postproducción.....	148
3.3.1.	Conversión de datos/selección.....	149
3.3.2.	Edición y montaje.....	149
3.3.3.	Edición de sonido	149
3.3.4.	Edición de colores.....	150
3.3.5.	Exportación	150
CAPÍTULO IV		151
4.	Conclusiones y Recomendaciones.....	151
4.1.	Conclusiones	151
4.2.	Recomendaciones	153
ANEXOS.....		154
BIBLIOGRAFÍA.....		179

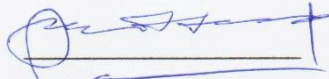


**Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional**

Julio César Farfán Matute en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Documental audiovisual como contribución a la memoria colectiva: tras las huellas de las salas de cine en Cuenca", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 22 de diciembre de 2017

7

Julio César Farfán Matute

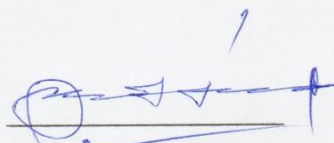
C.I. 0101960037



Cláusula de Propiedad Intelectual

Julio César Farfán Matute, autor del trabajo de titulación "Documental audiovisual como contribución a la memoria colectiva: tras las huellas de las salas de cine en Cuenca", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 22 de diciembre de 2017



Julio César Farfán Matute

C.I. 0101960037



AGRADECIMIENTO

A todas las personas que
compartieron sus memorias,
historias, vivencias y anécdotas,
protagonistas de este proyecto.



DEDICATORIA

Este trabajo es ofrecido a las personas
que no pudieron “saborear” estos
espacios; y, para aquellos que,
habiendo vivido... se han olvidado.



INTRODUCCIÓN

Con el paso del tiempo, cada una de las personas entendemos la importancia de las experiencias guardadas en los recuerdos que son compartidos y relatados en nuestro entorno -amigos, familia, extraños-. Conservar la memoria tiene su razón de ser en la satisfacción de expresar, en la idea de guardar o finalmente liberar, y que, se realiza de algunas maneras: desde la más sencilla conversación en minutos; en una publicación hecha en redes sociales o en las páginas de un libro; en realizaciones fílmicas como películas, etc. Las formas más comunes de compartir, relatar y participar recuerdos y memorias son a través de herramientas y elementos como las imágenes estáticas -fotografías- o en movimiento -videos- lo que ha conformado la llamada cultura de la memoria. Este uso frecuente de recursos informativos ha llegado a formar parte de situaciones cotidianas como la educación y el entretenimiento, todo ello por la funcionalidad y efectos que causan los recursos audiovisuales: interés, impacto, atención, etc. Es la razón por la que hoy ya no solo se quiere escuchar las historias o experiencias, sino que hay una marcada necesidad de imaginarlas y visualizarlas, empleado para aquello una variedad de géneros para relatar o contar historias ya sea con películas, documentales, noticieros, etc.

En consideración de estos antecedentes, el proyecto pretende relatar parte de la historia de Cuenca: el inicio, apogeo, crisis y cierre de sus salas de cine, a través del producto audiovisual: documental, planteándose desarrollarlo en tres etapas: preproducción, producción y postproducción.

Para entender con claridad que implica relatar, conservar y olvidar recuerdos se examinan definiciones, clasificaciones y funciones de términos como memoria, olvido, y recuperación; para comprender por qué hoy son tan usados los elementos visuales como la fotografía y videos -para relatar o contar historias-, se analiza la expresión audiovisual y la rama de todas las creaciones fílmicas, el cine; y, finalmente para conocer cuál es el proceso de construcción de un producto (preproducción, producción y postproducción) con elementos visuales para relatar historias, se analiza en el apartado realización. Toda esta explicación tendrá como base sustancial un marco teórico respectivo desarrollado en la primera parte del presente informe.

En segundo lugar, se exponen los hallazgos de la investigación realizada sobre la historia de las salas de cine desde sus inicios hasta su cierre. Esta exposición tendrá como respaldo dos compendios: la indagación de bibliografía existente; y, testimonios recogidos a través de



entrevistas registradas en video a historiadores, ex trabajadores, cinéfilos y asistentes que vivieron aquellas épocas.

Por último, en la parte final del informe se describe en detalle el proceso de la construcción del audiovisual: documental (preproducción, producción y postproducción) desde el surgimiento de ideas hasta la exportación del filme en el programa de edición.

El proyecto contiene datos históricos relevantes y que servirán como obra de consulta para trabajos relacionados o similares. Al estar constituido por testimonios, es un tipo de documental antropológico propuesto para preservar parte de la memoria colectiva histórica de la ciudad.



CAPÍTULO I

1. Aproximación conceptual

Debiéndose la propuesta presente, a saber, un documental audiovisual, cuyo objetivo corresponde a la recuperación de la memoria colectiva, es necesario aclarar, especificar y definir la implicación de cada uno de estos conceptos. Así, convendría entender las significaciones del concepto *memoria* y las técnicas, modos o métodos de *recuperación*.

1.1 Memoria

La Real Academia Española (RAE) de la Lengua, define a la memoria como una “Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.” Mientras que, el diccionario español María Moliner (1998) define a la memoria como “*facultad psíquica con la que se recuerda*”.

Elizabeth Jelin (2002) en su obra *Los trabajos de la memoria* dice:

Registramos y guardamos todo: las fotos de infancia y los recuerdos de la abuela en el plano privado-familiar, las colecciones de diarios y revistas (o recortes) referidos a temas o períodos que nos interesan, los archivos oficiales y privados de todo tipo. Hay un culto al pasado, que se expresa en el consumo y mercantilización de diversas modas. (p. 9)

Al respecto, Andreas Huyssen (citado en Jelin, 2002) en su publicación *En busca del tiempo futuro* sostiene que hemos llegado a construir la <<cultura de la memoria>> (p. 9), puesto que desde siempre los seres humanos -individuales, grupos, comunidades- “narran sus pasados, para sí mismos y para otros y otras” (p. 9), quienes están dispuestos a escuchar, visitar, indagar, preguntar en base a esos pasados y mirar los rostros, dueños de ellos y -en la que- el único objetivo de este intercambio de memorias -como mecanismo cultural- es: fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades.



Para el director de cine Luis Buñuel (2008) en su obra *Mi último suspiro*, la memoria es “nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada” (p. 7).

Por su parte Ignacio Morgado en su libro *la Psicobiología del aprendizaje y la memoria* afirma que “la memoria -gentes, lugares y sucesos- define lo que cada uno de nosotros somos y da a nuestra vida un sentido de continuidad” (p. 222).

Del mismo modo, para José María Segovia de Arana (2003) en su publicación *Memoria y olvido* “la memoria es la base de nuestra personalidad. Somos lo que hacemos, lo que decimos, lo que nos pasa. Somos en cada momento la memoria de nosotros mismos” (p. 633); según el citado autor, la memoria, desde siempre, ha sido objeto y tema de obras literarias y una gran variedad de estudios científicos, antropológicos, psicológicos y filosóficos.

En la rama científica tenemos que Christian Ortega Loubon y Julio César Franco (2010) en su estudio *Neurofisiología del aprendizaje y la memoria. Plasticidad Neurona*, relacionan al aprendizaje con la memoria y aseguran que la memoria es un conjunto de conexiones neuronales; “un proceso cognitivo relativamente complicado y en consecuencia se presupone que el sistema neuroanatómico subyacente ha de ser complejo” (p. 3) y que se encarga de codificar, resguardar ideas, experiencias, imágenes. En este sentido, Ignacio Morgado (2005) argumenta que lo que se aprende es retenido o almacenado en nuestro cerebro y constituye lo que denominamos memoria.

Por definición, no hay aprendizaje sin memoria ni memoria sin aprendizaje, aunque este último sea de naturaleza elemental. Aprendizaje y memoria son dos procesos estrechamente ligados y en cierto modo coincidentes, como las dos caras de una misma moneda. Están además presentes en muchos otros procesos cerebrales, como la percepción sensorial, las emociones o el lenguaje, por lo que los especialistas tienen dificultades para referirse a alguno de ellos con independencia del otro o para discernir su presencia o participación específica en una función cerebral o conductual. (Morgado, 2005, pág. 222)



Fell Juerguen et al (citado en Ortega, 2010) expone una clasificación de la memoria, la cual almacena y facilita la existencia de “huellas de memoria” (p. 3) que al recordar estimulan sensaciones como el dolor y el placer.

Para Morgado (2005), el proceso de formación de la memoria se da en dos etapas: a corto y a largo plazo. Dice que la primera, retiene información limitada durante un corto espacio de tiempo, es una memoria contigua, frágil, transitoria y que resulta vulnerable a cualquier tipo de interferencias, como el hecho de grabarse un número de teléfono, que al no ser usado repetidamente no será recordado fácilmente. Con respecto a la memoria a largo plazo sostiene que ésta es un sistema cerebral para almacenar una gran cantidad de información durante un tiempo indefinido, es estable, duradero, que gracias a esta memoria recordamos permanentemente quienes somos, el lugar en que vivimos, la lengua que hablamos, los conocimientos necesarios para ejercer nuestra profesión y muchos de los acontecimientos de nuestra vida pasada; además, en palabras de Ortega y Franco (2010) este tipo de memoria se clasifica en: *memoria explícita o declarativa*, o según la clasificación de Squire (citado en Ortega y Franco, 2010) *implícita o no declarativa*. De ahí que Hotermans (citado en Ortega y Franco, 2010) afirme:

La memoria explícita almacena conocimientos, permite recordar acontecimientos, números, hechos, en esencia, el recuerdo de los detalles diversos de un pensamiento integrado, y requiere un esfuerzo consciente. En cambio, la memoria implícita almacena habilidades motoras, se asocia más con actividades motoras del cuerpo, y es inconsciente. (Ortega & Franco, 2010, pág. 3)

Esta clasificación -memoria explícita- advierte que principalmente la adquisición de memorias se realiza a través de una conexión informativa *visual, auditiva y somática*. La clasificación de la memoria explícita del psicólogo Endel Tulving (citado en Ortega y Franco, 2010) -el primero en clasificar a la memoria en esta rama- menciona que se divide en *episódica o autobiográfica* para acontecimientos y experiencias personales; y *semántica* para los hechos, conocimiento objetivo, el tipo de conocimiento adquirido en los estudios seculares o libros. Mientras que por su parte Kevin Iván Vanioff (2015) en su publicación *Consideraciones sobre la memoria y el olvido en la filosofía de Friedrich Nietzsche* afirma:



(...) en *La Genealogía de la Moral*, la memoria es una facultad reactiva instaurada mediante el dolor de las prácticas ascéticas para dominar los instintos y domesticar al animal humano, en tanto que el olvido representa una dimensión activa y noble que permite el surgimiento de nuevas formas y sentidos. (p. 6)

Desde un punto de vista estructural - histórico y antropológico, Esther Zarzo (2016) en su obra *Memoria retórica y experiencia estética. Retórica, Estética y Educación* explica:

“El sustantivo latino ‘memoria’ deriva de *memor*, *oris*, aquel que recuerda, el verbo *memini*, ‘recordar’. Originalmente significaba “fijar, “grabar”, “incrustar”, “mantener”. Como es notorio, las lenguas europeas recibieron y adoptaron fielmente el término latino *memoria*, ofreciendo tan solo la alternativa relevante germánica *GEDÄCHTNIS*, de *DENKEN*, *GEDACHT*, “lo pensado”. (...) Es de notar que el campo semántico de ‘memoria’ presenta en relación próxima ‘recuerdo’ y ‘reminiscencia’, los cuales mantienen las raíces de *cord*, *cordis* el primero; y *mens*, *mentis* el segundo. De ahí también las demás correspondencias europeas a excepción de las germánicas *andenken*, de *denken*, ‘pensar’; *rinnerung*, de *inner*, ‘hacia adentro’; si bien se configura la correspondiente *reminiszenz*. (Zarzo, 2016, pág. 41)

John Locke (citado en Zarzo, 2016), al analizar la facultad de la memoria la describe como “un modo de retención que, a diferencia de la contemplación, según la cual se trae a la mente una idea durante un tiempo, la memoria consiste en el poder de revivir en la mente la idea que, anteriormente impresa, ya ha desaparecido” (p. 188).

En la memoria por tanto no hay ideas innatas, sino únicamente ideas previamente elaboradas y almacenadas para su posterior consideración. Unas ideas que son percepciones efectivas en la mente, y que dejan de ser algo cuando no hay percepción. (Zarzo, 2016, pág. 188)

El Diccionario Soviético de Filosofía¹ señala que, en psicología, al hablar de memorias -como proceso químico neuronal- en primera instancia; y -como proceso psíquico- se refiere a la

¹ Editado por I.T Frolov, traducido o. Razinkov en 1984.



conservación por el individuo de los resultados de su interacción con el mundo, que permite reproducirlos y utilizarlos en la actividad posterior, transformarlos y agruparlos en sistemas; conjunto de modelos psíquicos de la realidad contruidos por un individuo dado.

Aristóteles, Platón, Petrus Ramus y Kant profundizan en la significación de memoria, su origen y tipología. Zarzo (2016) estudia a esta facultad a través de su concepción “arte de la memoria” y hace hincapié en cómo ha sido vista la memoria a través del tiempo para estos pensadores filosóficos.

Las primeras consideraciones del término memoria se dieron en Grecia de la antigüedad, donde imperaba un conocimiento general en el que se decía que “saber es “recordar”.

La Memoria no era considerada una facultad mental, ni siquiera una potencia anímica exclusiva del sujeto individual como lo es hoy día. En este periodo, la memoria era concebida más bien como un fondo de sabiduría, un ‘espacio’ de verdad, trascendente e independiente del sujeto individual, del hombre, y específicamente el poeta gracias a la inspiración. (Zarzo, 2016, pág. 52)

Aristóteles (citado en Zarzo, 2016) consideraba a la memoria como el segundo grado del conocimiento de una persona y que le hacía diferente de un animal.

El primer grado del conocimiento deriva de la sensación, el segundo es la memoria, que consiste en el recuerdo de la sensación precedente; el tercer grado es la experiencia, que encadena las sensaciones con la ayuda de la memoria y elabora una primera forma de generalización. (Zarzo, 2016, pág. 94)

Por su lado, Ramon Llull (citado en Zarzo, 2016) creó una versión del “arte de la memoria” – proceso filológico para recordar- en su capítulo de *PROVERBIS* y dice que la memoria es la potencia que guarda y saca las especies que han conseguido el entendimiento y la voluntad; en relación con los efectos de recordar declara que la memoria presenta al entendimiento lo que ha conocido y a la voluntad lo conocido amado. Más adelante, en 1575, el médico y filósofo Juan Huarte de San Juan (citado en Zarzo, 2016) refiere a la memoria como una facultad de gran importancia, de ahí que lo mencione íntegramente dentro de las “tres facultades



representacionales del psiquismo” (Szirko, 1996, pág. 13) o “tres fuerzas del alma” (Zarzo, 2016, pág. 165): memoria, imaginación y entendimiento. Memoria para lo pasado, sentidos para lo presente, imaginación y entendimiento para lo que está por venir (Szirko, 1996, pág. 13). Además, Zarzo (2016) cita de Huarte su mención acerca de que, la facultad de la memoria -potencia dedicada especialmente al conocimiento del pasado-, tiene por función “guardar los fantasmas para cuando el entendimiento los quisiera contemplar [...] sin tener ella propia invención” (Zarzo, 2016, pág. 165). En este sentido Huarte aplica un ejemplo claro del uso de esta facultad.

Cervantes en su obra *Don Quijote* ofrece prácticamente todas las visiones posibles acerca de la memoria. Sancho representa la memoria oral de la experiencia, y en muchas ocasiones es el guía de Don Quijote. El propio Don Quijote así lo reconoce en sentencias que han pasado al refranero español: ‘Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: Donde una puerta se cierra, otra se abre. Donde se reconoce no sólo el valor sapiencial de la memoria oral, sino de la experiencia de la vida. También Don Quijote hace referencia a la memoria artificial en la conversación con el ventero: “Recorred vuestra memoria, y si halláis alguna cosa deste jaez que encomendarme...” (Zarzo, 2016, pág. 167)

Michel de Montaigne² (2003), en la obra *Ensayos de la memoria* explica que esta facultad es un instrumento que nos presta servicios maravillosos, sin el cual el juicio (razón) apenas puede desempeñar sus funciones. Posteriormente Descartes (citado en Zarzo, 2016) plantea una visión de la memoria en la que se le ubica en el problema del alma. “Considerar los recuerdos como algo material en un espacio inmaterial como sería el alma entrañaba un conflicto esencial.” (Zarzo, 2016, pág. 178).

Es imprescindible señalar que tanto en el campo filosófico, antropológico y en parte la literaria –ramas de las que hablamos- implican al *recuerdo* como fundamento de la memoria que permite retomar las memorias, de ahí que el antropólogo Augé (1988)

² Filósofo, escritor, humanista y moralista del Renacimiento, autor de los *Ensayos* y creador del género literario conocido en la Edad Moderna como ensayo.



mencione la definición del diccionario Littré: recuerdo es una «impresión»: la impresión «que permanece en la memoria». Y la impresión se define como «... el efecto que los objetos exteriores provocan en los órganos de los sentidos». (p. 11)

De esta manera podemos referir que las ramas ya mencionadas señalen a los sentidos sensoriales como los elementos o canales perceptivos básicos; y principales aportadores en la adquisición de memorias, siendo el más significativo el de la vista. De ahí que, según Aristóteles (citado en Zarzo, 2016), luego de percibir un suceso a través del sentido de la vista, primero se forman imágenes mentales *-phantastikon-*, después se reacciona y forman opiniones en base a las imágenes *-dianoutikon-* y finalmente esas imágenes evocan sensaciones *-mnēmoneutikon-*.

En este nuevo contexto, el recuerdo sigue siendo concebido como imagen, pero ahora en tanto imagen representativa de un pensamiento con origen en la experiencia sensorial o en la ideación intelectual, que se instala en la memoria: facultad estática ubicada en el alma sensitiva junto a la imaginación. (Zarzo, 2016, pág. 95)

En este aspecto Zarzo (2016) expone la diferencia que Kant encuentra entre imaginación y memoria al decir que “la memoria es considerada como una facultad sensible y voluntaria basada en la asociación, y dedicada a la fijación, reproducción y enlace de contenidos, lo que la distingue de la imaginación” (p. 196).

Del mismo modo, Zarzo (2016) explica que la memoria ha sido clasificada por varios pensadores como Descartes y Kant quienes la dividen en: memoria *tópica* bajo la nomenclatura de *memoria juiciosa*: es un tipo de memoria lógica; memoria imaginal, *ingeniosa o retórica*: mediante la asociación y adaptación; y, memoria *verborum*: repetición de actos. Por su parte Hegel (citado en Zarzo, 2016) distingue tres tipos de memoria: *la memoria que conserva palabras*: conserva la significación de éstas, y permite recordar la representación ligada al signo; *la memoria reproductiva*: posee y reconoce la cosa en la palabra y viceversa sin necesidad de intuición ni de imagen; y, *la memoria mecánica*: aquella cuyo contenido son las palabras sin significación.



En consecuencia, según Zarzo (2016), al hablar de “memorias” es necesario analizar los elementos que la constituyen y la conservan: *la experiencia y el tiempo*.

1.1.1. Experiencia

En opinión de Zarzo (2016) “Ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al <espacio de experiencia> en el presente” (p. 191). Para la autora, existen tres grados del conocimiento, en el que la experiencia está situada luego de la sensación y la memoria, explica:

(...) el sustantivo latino *experientia* proviene del griego *εμπειρία*, a su vez de *πειρία* cuya raíz *περ* significa “ir hacia adelante” o “penetrar en algún lugar”. Relacionado pues con *παραγωγή*, ‘salida’, y *πόρτα* ‘puerta’, que da la idea de transitar a través de un lugar, con obstáculos concretos, sin origen, destino o camino trazado, *λόγος* (p. 245).

La autora acota que, la experiencia es la segunda dimensión de la memoria vinculada a los acontecimientos personales de una historia individual, así como al conocimiento del pasado y la historia. En este contexto, Jelin (2002) plantea que, aunque comúnmente se conoce a la experiencia como un momento vivido personal o directo, la experiencia no está siempre ligada a las vivencias directas o a los sucesos acontecidos, sino más bien está mediado por elementos subjetivos. Al respecto Joan Scott (citado en Jelin, 2002) afirma que parte de los elementos subjetivos por las que atraviesa la experiencia son el “lenguaje y marco cultural en el que se expresa, se piensa y conceptualiza” (p. 34); o como dice Todorov (citado por Jelin, 2002) la experiencia incorpora vivencias propias, pero también las de otros que le han sido transmitidas.

Al estudiar la temporalidad de los sucesos y los sujetos, que han vivido esos tiempos, los sentidos de la temporalidad se establecen de otra manera: el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras. La experiencia es un <pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados>. (Koselleck, 1993)



Por último, según Jelin (2002), la experiencia está moldeada por las expectativas –relacionadas con hechos en futuro-. De tal manera que los sucesos ocurridos anteriormente son el espacio de la experiencia. Las memorias se crean por sucesos que le ocurren a una persona -vivencias o experiencias- y se precisa que para guardarlas y más adelante recuperarlas es importante que sean conservadas a través del tiempo. Mientras que en palabras de Zarzo (2016) la experiencia se relaciona estrechamente con la temporalidad ya que “la memoria era el medio y el modo de participar de otro tiempo y retornar el presente” (p. 55).

1.1.2. Tiempo

Para Zarzo (2016) “se requiere la percepción del tiempo transcurrido desde el hecho que se intenta recordar hasta el momento del recuerdo” (p. 100). De ahí que el tiempo, en tanto continuidad del pasado a presente y a futuro, depende de la conciencia de ese lapso, inseparable de la percepción de un movimiento. La memoria no es ni una sensación ni un juicio, sino un estado o una afección de uno de los dos cuando ha pasado un tiempo, de tal forma que todo recuerdo implica un *lapso de tiempo*.

La memoria no es entonces una facultad meramente pasiva que registra de un tiempo externo, y lo clasifica en pasado, presente y futuro. La memoria en su ordenación topológica despliega el tiempo intencional en pasado, presente y futuro. El tiempo ha dejado de ser un efecto de los acontecimientos delimitado por estos mismos, y ha pasado a constituir el marco que los organiza, y principio explicativo del movimiento. (Zarzo, 2016, pág. 103)

Según la referida autora, la memoria y el tiempo son las condiciones de posibilidad para que la naturaleza ocurra libre de su dinamismo propio, pues el hombre, como parte de la naturaleza puede a través de la memoria dar cuenta del mundo, comprender lo viviente dinámico y establecer la historia en tanto que humana, como tiempo de la conciencia mediada por la libertad humana como apertura constante de futuro. La primera manera de concebir el tiempo es lineal, de modo cronológico. Pasado, presente y futuro se ordenan en ese espacio de manera clara, diríamos <<natural>>, en un tiempo físico o astronómico. Las unidades de tiempo son equivalentes y divisibles: un siglo, una década, un año o un minuto.



Al hablar de la memoria, es importante considerar al término tiempo por dos propósitos: la conservación y la recuperación. Aristóteles (citado por Zarzo, 2016) en su sintagma “flujo de tiempo” (p. 100) –estudio que plantea al movimiento como elemento sustancial de su existencia- formula que el tiempo, en tanto continuidad del pasado al presente y al futuro, dependen de la conciencia de ese lapso de tiempo, inseparable de la percepción de un movimiento.

La memoria no es entonces una facultad meramente pasiva que registra de un tiempo externo, y lo clasifica en pasado, presente y futuro. La memoria en su ordenación topológica despliega el tiempo intencional en pasado, presente, futuro. El tiempo ha dejado de ser un efecto de los acontecimientos ilimitado por estos mismos, y ha pasado a constituir el marco que los organiza, y principio explicativo del movimiento. (Zarzo, 2016, pág. 103).

En consecuencia de estos dos factores de la memoria, las experiencias a través del tiempo pueden ser poco recordadas o finalmente olvidadas. De tal forma que, Paul Ricoeur (1999) en su obra *Lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* desarrolla la tesis de Aristóteles y afirma que el poder devastador del olvido está en el tiempo, “el tiempo consume las cosas que todo envejece por (día) su acción, que hace olvidar, pero no se dice que se aprende o que uno llega a ser joven y bello debido al tiempo” (p. 8). Por lo que, los estudios filosóficos, sociólogos, psicólogos y antropólogos -antes indicados- mencionen y relacionen al olvido como característica inseparable a la memoria.

1.1.3. Olvido

En este aspecto, Marc Augé (1988) en su obra *Las formas del olvido* expresa:

No lo olvidamos todo, evidentemente. Pero tampoco lo recordamos todo. Recordar u olvidar es hacer una labor de jardinero, seleccionar, podar. Los recuerdos son como las plantas: hay algunos que deben eliminarse rápidamente para ayudar al resto a desarrollarse, a transformarse, a florecer. (Augé, 1988, pág. 11)



El citado autor resume el significado, concepto y función que Nietzsche da del olvido, entendida esta como una facultad (activa), ligada a la memoria. Además, el autor cita del diccionario Lettre la definición de olvido calificándolo como el acto de “dejar de recordar” o “pérdida del recuerdo” (p. 11). De ahí, lo que olvidemos no es la cosa o los acontecimientos sino el recuerdo: <<impresión>>. “La impresión definida como <<...el efecto que provocan los objetos exteriores en los órganos de los sentidos>>” (p. 11). Además, el autor dice que el olvido puede darse de forma voluntaria e involuntaria, todo depende de la experiencia que el sujeto ha vivido y que intenta guardar o no recordar u olvidar.

Al respecto, Ignacio Morgado (2005), explica que en estudios de medicina -no recordar- se da involuntariamente debido a factores orgánicos de un sujeto o exteriores a él y que están relacionados con el recuerdo. Por ejemplo, cuando una persona está muy relajada o muy activa a consecuencia de una droga estimulante, como la cafeína (café, té, coca cola), o “sustancia depresora, como el alcohol” (p. 229) limitan el acceso a los recuerdos. Por lo contrario, la imposibilidad de recordar se debería a que el sujeto queda en blanco a consecuencia de la ingesta de las sustancias mencionadas. De ahí que olvidar “en lugar de ser un proceso degenerativo neural o un des-aprendizaje” (p. 230), no significa únicamente no poder recordar, sino “un proceso activo e inhibitorio que impide el recuerdo” (p. 230), imposibilita el acceso a información guardada. Entonces, el hecho de que no se pueda recordar algo en un momento determinado, no significa que no estamos en capacidad de recordarlo más tarde.

Igualmente, cuando no recordamos lo que hemos ido a buscar a la cocina, lo mejor es volver nuevamente al dormitorio para volver a activar la memoria. La mejor manera de facilitar el recuerdo consiste entonces en situarnos en un contexto, orgánico y ambiental, lo más parecido posible al original en el que adquirimos la información. (Morgado, 2005, pág. 203)

Otro factor que provoca el olvido es la acumulación. En palabras de Kevin Iván Vanioff (2015) el incremento de información histórica, característico de nuestra época, ha servido de invasión y de tal forma contaminación a la memoria. Esta acumulación, por tiempo y espacio, superpone una memoria tras otra, la cambia, la reescribe o fragmenta, lo que dificulta que una memoria sea recordada con facilidad o finalmente olvidada.



Hooke plantea que el olvido se debe, aparte la decadencia de la imagen, a que la radiación del alma sobre la imagen buscada es interrumpida por otras imágenes a modo de eclipse. En consecuencia, el modo de evitar el olvido consiste en eliminar obstáculos y recordar en varias ocasiones el suceso deseado, lo que renueva y amplifica su impresión. (Zarzo, 2016, pág. 187)

En palabras de Jelin (2002) el olvido puede ser producto de una enfermedad que sufre una persona, como por ejemplo el caso del Alzheimer.

En lo individual y en el plano de la interacción cotidiana, el enigma de por qué olvidamos un nombre o una cita, o la cantidad y variedad de recuerdos <inútiles> o de memorias que nos asaltan fuera de lugar o de tiempo, nos acompaña permanentemente. Ni qué hablar de los temores a la pérdida de memoria ligada a la vejez. (p. 18)

Según Ricoeur (citado en Polivanoff, 2011), dependiendo de su profundidad, hay que distinguir dos formas de olvido: *profundo* o *destructor de huellas* y el *manifiesto* o *de reserva*. Explica que el *olvido profundo* es un *olvido inexorable*, definitivo, capaz de borrar todo, puede dejar en cenizas una memoria, y que el poder de este olvido es el tiempo, “el tiempo consume” (p. 8); acota el autor que otro tipo de olvido profundo es el *olvido de lo inmemorial*, un tipo de memoria que no conocemos realmente, lo que nos define a cada persona, el pasado desconocido, el origen. Concluye que el olvido *manifiesto* o *de reserva* es un olvido reversible.

Según este autor, sólo hay olvido donde hubo huella, donde un hecho logró calar profundo y dejar una impresión cuando el olvido por destrucción de huellas es una amenaza, su hermano -el olvido de reserva- constituye una herramienta tanto para la historia como para la memoria. El olvido es por un lado *el emblema de la vulnerabilidad de toda condición histórica*, pero también es a su vez remedio. Ricoeur afirma que existen algunas cosas que, aunque queramos olvidarlas no podemos porque quedaron abiertas, es decir, vinculadas a otro, no depende ya totalmente de nosotros. (Polivanoff, 2011, pág. 90)

Además, Ricoeur (1999) reconoce que *el olvido de forma voluntaria*, en el enfoque psicoanalítico se plantea en tres formas: *de represión*, *evasivo* y *selectivo*. El *olvido de*



represión es pasivo, en él, un recuerdo con resistencia profunda intenta ocultar un hecho o encubrirlo con otra cosa en el inconsciente. “Las borraduras y olvidos pueden también ser producto de una voluntad o política de olvido y silencio por parte de actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memorias de un futuro.” (Jelin, 2002, pág. 29)

Mientras tanto que el **olvido evasivo** es semipasivo y semiactivo, el cual, según Ricoeur (1999), es un tipo de facultad “egoísta” provocado por la mala intención de no saber, de olvidarse deliberadamente con el fin de no informarse, esto, en “un intento de no recordar lo que puede herir” (Jelin, 2002, pág. 31).

Por otro lado, el **olvido selectivo** puede regular los recuerdos, las memorias. Este tipo de olvido es activo, selecciona las memorias que requieren ser guardadas y por el contrario olvidadas, como por ejemplo, experiencias traumáticas.

Sobre los estratos apilados del olvido profundo y manifiesto, pasivo y activo, se desarrollan los modos selectivos del olvido inherente al relato y a la constitución de una “coherencia narrativa”. Dicho olvido es consustancial a la operación de elaborar una trama: para contar algo, hay que omitir numerosos acontecimientos, peripecias y episodios no significativos de la trama privilegiada. (Ricoeur, 1999, pág. 9)

Ricoeur concluye en que un olvido es pasivo cuando hay déficit en el recuerdo y es activo al no querer recordar.

Por su parte, Polivanoff (2011) menciona que la memoria y el olvido y su relación con la vida es compleja y contradictoria. Por un lado, el olvido ha sido visto como el enemigo de la memoria. En este sentido, Zarzo (2016) afirma que en la Grecia clásica, en *Teogonía*³ por ejemplo, la memoria se contrapone a la diosa Μνημοσύνη (Mnemósine o Mnemosina) personificación de la memoria, con la diosa Λήθη (Lete) diosa madre de la noche y cuyo poder

³ Obra poética escrita por Hesíodo. Contiene una de las más antiguas versiones del origen del cosmos y el linaje de los dioses de la mitología griega.



era precisamente la evocación del olvido. *Λήθη* oculta un conocimiento y *Μνημοσύνη* lo desvela.

En sentido individual, el olvido puede considerarse un mal. Nadie esperaría con el tiempo, empezar a olvidarse de las cosas: lugar en donde vive, quienes son sus familiares o finalmente reconocerse así mismo (nombre o edad). De este deterioro, se le responsabiliza al Alzheimer, enfermedad cuyo síntoma más grave es el de “la pérdida progresiva de memoria” (Morgado, 2005, pág. 226). Así mismo -individualmente-, la marca de lo traumático interviene de manera esencial, ya que “regula lo que el sujeto puede o no recordar, silenciar, olvidar o elaborar” (Jelin, 2002, pág. 11).

Por otro lado, en sentido colectivo, el olvido puede ser considerado negativo o un enemigo de la memoria, puesto que imposibilita conservar, revivir o guardar recuerdos que han sido narrados o transmitidos de generación a generación. En este sentido Yerushalmi (citado en Jelin, 2002) afirma que un pueblo “olvida” de dos formas: cuando la generación que posee un pasado no transmite a la nueva generación; y, cuando la generación nueva rechaza lo que recibe de la vieja o cesa de transmitirlo. Mientras tanto que, cuando se dice que un pueblo “recuerda”, quiere decir que un pasado fue prontamente transmitido a las nuevas generaciones a través de canales y “receptáculos de memoria” y que Pierre Nora (citado en Zarzo, 2016) los denomina: lugares de memoria.

De lo planteado, es de notar que la historia como tal, se vea afectada por la facultad del olvido, que provoca la fragmentación, los huecos, los vacíos, y por consiguiente los silencios de las memorias. “La contracara del olvido es el *silencio*. Existen silencios impuestos por temor a la represión en regímenes dictatoriales de diverso tipo. En el plano de las memorias individuales, el temor a ser incomprendido también lleva a silencios” (Jelin, 2002).

En definitiva, como ya se aclaró desde el principio, es imposible hablar de memoria sin hablar de olvido, de ahí que para Augé (1988) “la memoria y el olvido guardan de cierta forma la misma relación que la vida y la muerte” (p. 9). Hablar de olvido no se trata de insultar a la memoria, enemistar a estas dos facultades, sino de reconocerlas como parte de un proceso que equilibra la vida misma.



Una memoria sin olvido resulta aberrante. (...) Una memoria así haría que todo momento pasado sea recordado y vivido como presente; no habría una delimitación clara en la distancia que separa el hecho pasado del presente. El olvido parecería ser en parte responsable de este reconocimiento. (Polivanoff, 2011, pág. 89)

Por otro lado, Nietzsche (citado en Polivanoff, 2011) plantea que la *acumulación informativa* -uno de los factores del olvido- se da por la conservación, repetición y mala distribución de la información de las memorias. De ahí que el pensador -Nietzsche (citado en Vanioff, 2015)- estipula que hay dos antídotos: lo *ahistórico* y lo *suprahistórico* para las (tres) formas de relacionarse con el pasado, para la acumulación o conservación innecesaria y para la eliminación deliberada de importantes recuerdos a las que llama “enfermedad histórica”(p. 16): *historia monumental*: hace un abuso hermenéutico de los pasados; *historia anticuarria*: en la que el hombre busca enraizarse en una tradición y conservar para siempre los pasados; y, la *crítica*: una postura que critica y ataca a las memorias y las destruye de raíz.

En primer lugar, *el elemento ahistórico* es un “elemento vital”, una fuerza creadora del presente sin ataduras al pasado que se encarga de regular, equilibrar; el “arte de poder olvidar” (Vanioff, 2015, pág. 16).

El olvido, al estar asociado afirmativamente a la vida hace que el hombre pueda inventarse una propia historia gracias a la omisión del pasado ya que la no determinación del pasado sobre el presente permite al hombre improvisar creativamente nuevas formas de vida. Pero, además, el olvido es garantía de felicidad. (..) Por lo tanto, sin el olvido el hombre no podría adquirir su bienestar existencial porque estaría condenado a repetir la herencia histórica que ha adquirido a lo largo del tiempo y que ha imposibilitado la afirmación de la vida mediante una interpretación eternizante del pasado. Para concluir, se puede decir que el factor ahistórico identificado con la facultad de olvidar tiende a suspender la “enfermedad histórica” en favor de la vida, llegando incluso a garantizar la feliz existencia de los individuos y pueblos. (Vanioff, 2015, pág. 16)

En segundo lugar, *lo suprahistórico*: es un elemento sano que permite la reconsideración y producción de conceptos de lo aprendido. Aquí, el olvido cumple una función vital: permite



que el sujeto pueda conceptualizar metáforas o entendimientos sin predisposiciones hechas anteriormente.

Por lo tanto, se necesita olvidar inconscientemente el proceso de ficcionalización que le da origen para llegar al sentimiento de verdad, las metáforas no reflejan los objetos mismos ya que son producto de impulsos nerviosos. Aquí el olvido tiene una función ontológica y lingüística, ya que permite no solo la aparición del lenguaje, sino también que constituye lo que existe a través de la confusión entre la “realidad” y sus metáforas. (Vanioff, 2015, pág. 16)

Al respecto, Marc Augé (1988) dice que el olvido también es parte importante en el proceso de recuperación de la memoria -tema que se desarrollará más adelante-. En este plano, llevar a cabo con éxito una recuperación depende de una “gran capacidad de olvido” (p. 31). Para el antropólogo, la acción de olvidar permite que otras memorias pasadas se desarrollen en el presente con expectativa al futuro.

La memoria y el olvido son solidarios y necesarios ambos para la ocupación completa del tiempo. (...) El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjuge en todos los tiempos: en futuro, para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles. (Augé, 1988, pág. 45)

Finalmente, para Jelin (2002) no se trata de observar y examinar la memoria en relación a lo que se olvida y en la cantidad, si no en advertir los “<cómo> y los <cuándo>, y relacionarlos con factores emocionales y afectivos” (p. 19), puesto que de estas depende que una persona recuerde u olvide ciertas memorias. Lo voluntario e involuntario del olvido radica en el nivel de profundidad del efecto que causa una experiencia en un sujeto, aquí hay que aclarar que, en esta latente conexión con la memoria, el olvido difiere de su activación y sus efectos por el tipo de memoria al que se afecta: individual o colectivo.



1.1.4. Memoria individual, colectiva, histórica o social

Memoria, la inherente facultad del hombre constituida de experiencias a través del tiempo, se ha fecundado como materia principal de antropólogos, psicólogos e historiadores como Maurice Halbwachs, Paola Jedlowski y Walter Benjamin quienes a través de sus estudios: “*La memoria colectiva*”; “*Memoria, experiencia y modernidad*”; y “*La memoria en la tradición cultural*” resaltan la importancia que tiene la memoria en la vida individual de un sujeto y en la colectividad. Estos estudios han definido tres tipos de memoria que guardan relación: memoria individual, colectiva e histórica o social, con el propósito de obtener, revivir y recuperar hechos pasados.

1.1.4.1. Memoria individual

Joel Candau (2008) antropólogo, en su estudio *Memoria e identidad* aclara que, al hablar de la memoria, ésta siempre se refiere a un individuo, puesto que todo individuo está provisto de la memoria, facultad neurobiológica compleja -ya aclarada anteriormente- y que por consiguiente la constitución de memorias configura una identidad propia al individuo; y, como ya se mencionó- la memoria es la conjetura de momentos y experiencias vividas en el pasado atrapados en el tiempo de nuestra mente y que Candau (2008) formula como la memoria individual: retención de sucesos propios a través del tiempo. Así, el autor sostiene que la memoria individual posee una tipología neurobiológica: *a corto plazo*, *a largo plazo* y *psíquica*, que son calificadas por Kant y Hegel como *juiciosa*, *imaginal* y *verbum*, cada una de ellas con sus características y funciones propias. Candau (2008) por su parte abre una tipología de memoria individual en niveles: *de bajo nivel* (protomemoria), *de alto nivel* (de recuerdo o reconocimiento); y, la *metamemoria* (memoria representativa).

El mencionado autor expresa que en la *memoria de bajo nivel o protomemoria* están ubicados los conocimientos y experiencias más resistentes que han sido compartidas por la sociedad que rodea al sujeto y en principio por su propia biología. Es un tipo de memoria procedimental, repetitiva, de hábito, inscritas en el lenguaje gestual y verbal, transmitidas o grabadas socialmente: prácticas, códigos sociales, costumbres, etc. Aquí se encuentran aquellos conceptos nunca verbalizados, inscritos o grabados en la carne y “hasta durante la vida intrauterina” (p. 20). Es un tipo de memoria del gesto, de aprendizajes desarrollados



biológicamente, de conexiones sinápticas, y que según Bordieu (citado en Candau, 2008) son las memorias primarias que “tratan al cuerpo como un recordatorio” (p. 20). Estas memorias hacen funcionar cuerpos y lenguajes, y esta entendida como una disposición incorporada, como una manera permanente “de estar, caminar, hablar, de sentir, de pensar, como un saber heredado nunca separado del cuerpo que lo porta” (Candau, 2008, pág. 20).

La protomemoria, en efecto, es una memoria imperceptible, sin toma de conciencia: agita al sujeto sin que éste lo note. Es una forma de memoria que – como mostró muy bien Anne Muxel- trabaja el cuerpo sin descanso, esculpiéndolo para hacer de él un cuerpo mimesis, y que constituye una alineación fundadora de la identidad.” (Candau, 2008, pág. 20)

En la *memoria de alto nivel* -de recuerdo o de reconocimiento- están los recuerdos propios, autobiográficos o correspondientes a la memoria enciclopédica: sentimientos, saberes, creencias, sensaciones. “La memoria de alto nivel -hecha también de olvido- puede gozar de extensiones artificiales que dependen del fenómeno general de expansión de la memoria” (Candau, 2008, pág. 21).

Finalmente, la *metamemoria* es la representación que cada individuo se hace de sus propias memorias, de ahí parte la “construcción explícita de la identidad” (Candau, 2008, pág. 23).

En secuencia, la memoria *de bajo nivel o protomemoria* (andar en bicicleta, saludar a alguien con el gesto adecuado) y la memoria *de alto nivel* (recordar acontecimientos antiguos o recientes, o dificultarse a recordar detalles) necesitan de la facultad de la memoria. Mientras que la *metamemoria* es la representación de esa facultad de memoria (capacidad de idearse, reconocerse, analizarse así mismo para destacar particularidades, intereses, profundidades o lagunas mentales). Aquí radica la individualidad de sus memorias expresadas en la personalidad o actitud de un sujeto, con las que enmarca su identidad.

Ahora que, para la reconstrucción de sucesos se requiere de testimonios de quienes vivieron u observaron una misma experiencia, con el objetivo de confrontar, completar o descartar hechos, de ahí que como menciona Halbwachs (2004), “el primer testigo al que siempre podemos recurrir somos nosotros mismos” (p. 25); nosotros mismos somos parte de un conjunto de



memorias, recuerdos, o experiencias propias. Sin embargo, esos eventos retenidos en la memoria individual, como ya se ha explicado, pueden ser confundidos, dañados o fragmentados por la fragilidad que el tiempo causa en la memoria -ya detallados en el campo del olvido-.

Por lo tanto, Para Halbwachs (2004) es imprescindible que para reconstruir recuerdos individuales no baste de las memorias propias únicamente. La exactitud de una memoria propia se fundamenta en el apoyo de otra, de un individuo externo o de una percepción externa que forma parte de un recuerdo: un lugar, color, sabor u olor u otra persona. De tal forma que, para que una memoria individual persista, debe ser reconstruida a través de otras memorias. Y si el caso es que se necesita recordar con exactitud un determinado momento o suceso, esas otras memorias logran definir y aclarar los sucesos pasados. Las otras memorias confrontan, complementan o niegan datos que al individuo se le escapan, de aquí que según Maurice Halbwachs la memoria individual es en principio parte de una colectiva y necesita de ellas para guardar sucesos y más tarde recuperarlos. El autor acota que no siempre es necesario la presencia física de la memoria de una persona externa para recordar detalles de un suceso, ni es suficiente con los testimonios de los otros, sino que más bien es importante que los individuos no cesen de relacionarse con sus recuerdos y que exista puntos de contacto para que los sucesos sean contruidos en base a un fundamento común. Para Halbwachs (2004), la memoria individual nunca está aislada de otras, en un evento “nunca estamos solos” (p. 26) aun cuando la experiencia es personal, ya formamos parte de un colectivo de experiencias. Nuestras memorias siempre están en relación con un grupo o sociedad que rodea esas experiencias; pero también, no siempre la sociedad tiene versión de los recuerdos que vivimos “solos” puesto que la experiencia personal puede tener rasgos o condiciones singulares complejas que difieren del grupo de experiencias que ha vivido el contexto social.

En definitiva, la memoria individual es la facultad compuesta de memorias biológicas y transmitidas socialmente; una memoria individual está relacionada con la identidad de un sujeto: nombre, altura, edad, domicilio; una representación, una idea de lo que uno mismo es. Las composiciones de memorias definen la identidad del sujeto, memorias internas: biológicas; y, externas: sociales, familia, amigos, estudios, vecinos, etc. Es así como la memoria individual necesita de otras para reconstruir detalles de sucesos pasados; y la existencia de una memoria individual es propia de una colectiva.



1.1.4.2. Memoria colectiva, histórica o social

Al respecto, el sociólogo Halbwachs (2004) quien ha realizado el primer estudio definido sobre la significación y la utilidad de la memoria colectiva la relaciona esta facultad con el aspecto social e histórico de un lugar. Para el autor, la memoria colectiva es la suma de memorias individuales. No puede existir una memoria individual sin un contexto colectivo y no puede haber memoria colectiva sin la individual, la necesidad es mutua. La memoria colectiva está intensamente ligada a la historia y a la cultura del que conforman el colectivo memorial. Los conjuntos de memorias individuales constituyen la colectiva a través de la transmisión, la relación entre ellas.

Por su parte, Joel Candau (2008) hace una referencia importante sobre la tipología de memoria individual planteada anteriormente. Para él, cuando la memoria se plantea fuera del plano individual al grupal, la *protomemoria* no aplica, puesto que “ningún grupo es capaz de una memoria procedimental” (p. 21), ninguna sociedad come, baila o camina de una cierta manera que le sería propia: solo los miembros de un grupo adoptan maneras de comer, bailar, caminar, etc., que, solo si son dominantes, mayoritarias y unánimes, serán tomadas en cuenta como características de la sociedad en cuestión. De ahí que, la memoria *de alto nivel* y *metamemoria* si son aplicables a nivel grupal, puesto que la memoria colectiva es una representación de un grupo dominante de memorias individuales con sus características propias. Por lo que, en base a esas memorias colectivas se vaya definiendo el concepto de identidad colectiva o cultural.

Para Candau (2008), mientras esas memorias colectivas se vayan solidificando se las irá tomando en cuenta como identidad colectiva, lo que conforma de por si la cultura, la representación de actividades, costumbres y tradiciones que han sido transmitidas y reforzadas colectivamente a través de “las memorias compartidas” (p. 25) por generaciones. De ahí que el autor mencione las derivaciones de memoria colectiva: común, social, familiar, histórica, pública.

Por su parte, Jelin (2002) se enfoca en la calidad de las memorias, para ella la memoria colectiva no solo sirve como datos informativos cuantitativos, sino también lo interesante es centrar la atención sobre los procesos de su construcción.



(...) se la puede interpretar también en el sentido de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social -algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios- y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos. (Jelin, 2002, pág. 22)

Hablar de memoria colectiva, asegura Jelin (2002) merece contraponer la relación entre: conciencia histórica y autocomprensión contemporánea, puesto que, en todo proceso histórico lo más importante no es sino el “uso público de la historia”, la interpretación histórica y la relación con la identidad colectiva presente. La autora sostiene que un país que busca cuentas del pasado, integra un periodo interdicto -versión unificada del pasado- con fines de integración social: la construcción del pasado a través de memorias puede revelar que la historia alcanza a tener sentido en el presente.

En conclusión, y según Zarzo (2016) la utopía de la memoria, tal y como actualmente la conocemos -en tanto facultad humana como representativa de identidad, individual y colectiva- fue progresiva. Sin embargo, Jelin (2002) afirma que, en el aspecto de nuestro interés, el cultural, cabe señalar que el papel de la memoria es significativo, puesto que el objetivo tiene que ver con “fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades” (p. 9), y aunque las memorias puedan deteriorarse por el tiempo, se imposibilite recordar por la sobreabundancia de información o se borren por el olvido, la búsqueda de esas memorias tendrán un objetivo, explicar un pasado para proponerse un futuro. El olvido, la otra cara de la memoria posibilita ordenar y dar prioridad a ciertas memorias y permite la aparición de nuevas. En el caso de una necesidad de buscar memorias -individual o colectiva- para explicar su presente, se empleará el proceso de recuperación de esas memorias individuales, colectivas o históricas.

1.1.5. Recuperación de la memoria colectiva

Huyssen (citado en Jelin, 2002) plantea que en nuestros días existe un creciente “culto” a la memoria en occidente contemporáneo, y ha constituido la “cultura de la memoria” (p. 9). Esta cultura de la memoria tiene una urgencia de guardar recuerdos, de reservar memorias, puesto



que como Jelin (2002) anuncia: “registramos y guardamos todo” (p. 9): las fotos de infancia, el recuerdo de la abuela, colecciones de diarios y revistas, en plano privado – familiar, mientras que en el ámbito público hay un número creciente de archivos, fechas de conmemoración, placas recordatorias y monumentos, todo ello con el uso de los masivos medios de comunicación). Este registro urgente es muestra, dice Jelin, de la fragilidad, rapidez, de lo efímero, lo transitorio que son los “hechos de la vida”. De ahí que, como se mencionó al principio del capítulo, las personas, grupos, familias, comunidades, naciones sientan una necesidad imperante de transmitir, narrar sus historias entre uno a otros. De ahí que Jelin (2002) diga que la memoria da vitalidad al sentido de pertenencia. Mientras que el olvido es temido y horrorizado. La cultura entonces da el sentido a la recuperación de memorias, individual o colectiva, puesto que se presupone guardar memorias a través de un determinado medio para luego rememorarlos o recuperarlos.

Augé menciona que una de las necesidades prioritarias para recuperar una memoria, por contradictorio que suene, es el olvido; y, plantea tres formas de olvido que permiten la recuperación de memorias.

La primera es la del retorno cuya principal pretensión es recuperar un pasado perdido, olvidando el presente. La segunda figura es la del suspenso, cuya pretensión principal es recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro y, más exactamente, olvidando el futuro por cuanto éste se identifica con el retorno del pasado. La tercera figura es la del comienzo o, podríamos decir, del re-comienzo. (Augé, 1988, pág. 28)

En el caso del *retorno*, Augé (1988) dice que es necesario dejar a un lado el presente para centrar la atención en el pasado que se intenta recuperar. Que, en Psiquiatría este método permite conocer datos posteriores que causaron traumas, adicciones, enfermedades en el presente de un paciente. “Sin embargo, no hay nada más difícil de llevar a cabo con éxito que un retorno; requiere una gran capacidad de olvido: no conseguir olvidar su último pasado o el último pasado del otro es prohibirse anexionar el pasado anterior” (p. 31). Además, el citado autor sugiere que la memoria sostiene un deber que permite recordar, recuperar y olvidar.



El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia. La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejar al pasado, o mejor (pero sólo los supervivientes podrían hacerlo y son cada vez menos numerosos) por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la mediocridad ordinaria la forma horrible de lo innombrable. (Augé, 1988, pág. 44)

Por su parte Elizabeth Zarzo (2016) al referirse a la recuperación de memorias, precisa en conceptualizarla y relacionarla con la *Reminiscencia*.

La reminiscencia es el esfuerzo deliberado de recuperación, de actualizar imágenes contenidas en la memoria. No se habla por tanto de actualizar ideas innatas, ni de hallar conocimiento mediante la guía de otra persona, sino de un esfuerzo que comienza o bien por cosas recordadas o bien por tiempos recordados y que va encaminado a alcanzar cosas o tiempos olvidados. (p. 98)

Acota que la reminiscencia empieza por “la representación de un todo en el cual se integra el recuerdo buscado”.

Si la reminiscencia es el proceso activo de rememoración inferencial del discurso compuesto por tales recuerdos en el orden espacio-temporal previamente establecido según las leyes naturales de asociación y analogía, la problemática del error queda mera posibilidad de la alteridad representativa, y el olvido, necesidad de afianzamiento de la memoria. (Zarzo, 2016, pág. 99)

Por otro lado, es necesario recordar que, la facilidad o dificultad de recuperar memorias puede tornarse en consecuencia de sus experiencias. Que, en este sentido, la recuperación de memorias en primer plano -individual- están ligados a dos objetivos: olvidar y/o reafirmar recuerdos. En el primer caso, como parte de tratamientos psicológicos, rememorar tiene que ver con sobrellevar u olvidar experiencias traumáticas, para lo cual es necesario revivir esas experiencias para olvidarlas. Un primer proceso para la recuperación de una memoria individual tanto de la colectiva es la repetición de los recuerdos y la ejecución de los mismos en acciones.



Los hechos del pasado y la ligazón del sujeto con ese pasado, especialmente en casos traumáticos, pueden implicar una fijación, un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación (actíng-out), la imposibilidad de separarse del objeto perdido. (Jelin, 2002, pág. 14)

La repetición y acción de recuerdos, según Jelin (2002) puede ser un aspecto negativo, mientras que para Zarzo (2016) positivo, dependiendo de la experiencia. Es positivo en cuanto, al recuperar memorias, permite que los recuerdos se vuelvan perdurables, de ahí que “un número adecuado de imágenes, bien elaboradas y cuidadosamente sintetizadas, conlleva menor esfuerzo para recordar” (Zarzo, 2016, pág. 198). De lo expresado, el problema es que haya una sobre abundancia de repetición y esto presupone que “sobrecargar de imágenes a la memoria conlleva mayor esfuerzo en la operación de recuperación y mayor posibilidad de error de reconocimiento” (Zarzo, 2016, pág. 198); y, es negativo consecuentemente, en cuanto a que, si un sujeto o sujetos desean, prefieren olvidar o eliminar recuerdos, con más probabilidad los traumáticos, la repetición no permitiría un avance secuencial de nuevos recuerdos, los mismos que, como menciona Jelin (2002), inconscientemente, atrapan o encierran al sujeto en una determinada experiencia. “Hay en esta situación un doble peligro: el de un <<exceso de pasado>> en la repetición ritualizada, en la compulsión que lleva al acto, y el de un olvido selectivo, instrumentalizado y manipulado” (Jelin, 2002, pág. 14).

Para Jelin (2002), en el campo del psicoanálisis, recuperar memorias para olvidarlas después está apoyado por un método de regulación e inhibición de recuerdos, el “duelo”, lo que anteriormente mencionamos como “olvido evasivo”: no recordar lo que puede herir. Para la autora, el trabajo del duelo implica un proceso intrapsíquico, consecutivo a la pérdida de un objeto de fijación, y por medio del cual el sujeto logra desprenderse progresivamente de dicho objeto “<<En ese proceso, la energía psíquica del sujeto pasa de estar <<acaparada por su dolor y sus recuerdos>> y recobra su libertad y su desinhibición” (Jelin, 2002, pág. 15). Con respecto al olvido, Ricoeur (1999) dice:

Implica poder olvidar y transformar los efectos y sentimientos, quebrando la fijación en el otro y en el dolor, aceptando <<la satisfacción que comporta el permanecer con vida>>. Hay un tiempo de duelo, y el trabajo de duelo se revela



contantemente como un ejercicio liberador en la medida en que consiste en un trabajo de recuerdo>>. (p. 9)

Según Jelin (2002), la recuperación de memoria necesita -en primera instancia- la participación individual de sus propias memorias; y, en un segundo lugar -más avanzado- la participación de otras, de un colectivo, que probablemente pudieron haber vivido las mismas experiencias o el mismo suceso en el que se encuentra implicado el sujeto y del que se quiere liberar. “Observadores y testigos secundarios también pueden ser partícipes de esta actuación o repetición, a partir de procesos de identificación con las víctimas” (p. 14). Como se puede inferir “es imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos” (p. 20) personas, lugares, objetos.

Estos procesos, bien lo sabemos, no ocurren en individuos aislados, sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas. De inmediato y sin solución la continuidad, el pasaje de lo individual a lo social e interactivo se impone. (Jelin, 2002, pág. 19)

Para Nora Peirre (citado en Jelin, 2002) otro aspecto importante acerca de la recuperación de memorias es la *distinción*, que se da de dos formas: *pasiva* -reconocimiento- y *activa* -evocación-. En cuanto a la *pasiva* se refiere a información (reconocimiento de memorias) archivada en la mente de las personas, en registros, en archivos públicos y privados, en formatos electrónicos y bibliotecas, a lo que Pierre llama <<sobre abundancia de memoria>>; y, son pasivos por la no ejecución o activación de esos recuerdos. Llevado al plano social, la existencia de archivos y centros de documentación, el conocimiento, la información sobre el pasado y sus huellas en distintos tipos de “soportes reconocidos” no garantizan su evocación.

La antes citada autora, sostiene que la forma *activa* de rememorar o recuperar memorias – evaluación de lo reconocido- se desarrolla en la medida en que esas memorias registradas son activadas por el sujeto, son motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente. Esas evocaciones cobran centralidad en el proceso de interacción social, criterio que es compartido por Jelin (2002) quien sostiene que las memorias se construyen y cobran sentido en cuadros sociales.



Con respecto a la *acumulación o repetición* calificado por Jelin (2002) como primer peligro para la recuperación de memorias individuales como para las colectivas, el desafío radica en la participación de las colectividades a través de procesos más complicados y que tiene que ver con el temor, la vergüenza a que sus versiones no sean tomados en cuenta.

En el plano colectivo, entonces, el desafío es superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro.
(Jelin, 2002, pág. 16)

La recuperación de la memoria puede alterarse bien por destrucción de los contenidos de un almacén de memoria o por la interrupción o deterioro temporal y del mecanismo de búsqueda y recuperación. La emoción afecta mucho a nuestra capacidad de recordar las cosas.

Recordamos por asociación de tal forma que cuando hacemos patente un fragmento de memoria, activamos otros fragmentos que se asociaron a él en el momento de formarse. La activación de una parte de la red enciende el resto de la red. Las memorias se actualizan en la conciencia como las cerezas de un cesto: al sacar unas, salen enredadas otras” (Arana, 2003, pág. 645).

1.2. Audiovisual

Miguel Ángel Biasutto⁴ (1994) en su obra *Realizar un documental* relaciona al recurso audiovisual con el video, el cine y el montaje, de tal forma que se describirán los conceptos, clasificaciones, técnicas, etc., del documental y la rama de la cual se origina, el cine.

En la actualidad el recurso audiovisual con todas sus variantes se ha vuelto la forma más recurrente de obtener todo tipo de información. Este carácter audiovisual, según Stella Martínez Rodrigo (2005) en su obra *Lenguaje audiovisual y su manipulación*, afirma que es una forma de discurso y lenguaje que está compuesto de palabras -orales y escritas- e imágenes en movimiento, de tal forma que como cualquier otro discurso o lenguaje tiene la intención de

⁴ Articulista de la revista Comunicar.



cautivar la atención y seducir, provocar y motivar en el espectador un deseo sin que lo note. Además, el propósito de este recurso, con sus palabras e imágenes: planos, ángulos, colores, movimientos de cámara, voz en off “pretenden condensar valores más destacados de la sociedad del momento, aunque en algunos casos más bien pueda tratarse de anti-valores” (Martínez Rodrigo, 2005, pág. 214). De ahí que esta alocución cope todos los medios comunicativos: televisión, radio y en la internet con las redes sociales y páginas web como servidores y repositorios de fotografía, audio y video. Páginas como Behance.net, Flickr y Tumblr dedicados a la distribución -libre y de pago- de diseño en movimiento, gifs y fotografía; mientras que las páginas como Soundcloud, Archive.org y Spotify son repertorios de audio y música; y, finalmente en el caso del video, el repertorio audiovisual más conocido es Youtube y Vimeo; posteriormente, todos estos productos audiovisuales son distribuidos, compartidos y degustados por usuarios de redes sociales como Snapchat, Instagram y Facebook.

1.2.1. Informativo y/o comunicativo

Al respecto, Julio Cabero Almenara (1994) en su obra *Nuevas tecnologías en la comunicación y educación* y Gerardo Meneses Benítez (2007) en su libro *NTIC, interacción y aprendizaje*, sostienen que el discurso audiovisual forma parte de las Nuevas Tecnologías de Información y Comunicación (NTIC). Giberty (citado en Almenara, 1994) explica que se entienden como NTIC al <<conjunto de herramientas, soportes y canales para el tratamiento y acceso a la información>> (p. 15). Mientras que Castells (citado por Benítez, 2007) califica a las NTIC como el conjunto de tecnologías desarrolladas en el campo de la informática, telecomunicaciones, la televisión y la radio.

Se utiliza, por tanto, el término “nuevas tecnologías de la información y comunicación” al referirse a diferentes instrumentos técnicos como el ordenador, las redes, la realidad virtual... que giran en torno de las telecomunicaciones, la informática y los audiovisuales de forma interactiva. (Benítez, 2007, pág. 68)

De aquí que, la primera razón de la creación del presente proyecto es la vinculación tan estrecha que tiene el recurso audiovisual con las tecnologías, importantes y contemporáneas herramientas dedicadas a la comunicación y la información. Otra de las razones del uso de este recurso radica en las características de las NTIC mencionadas por Benítez y Almenara. Por un



lado, Almenara (1994) dice que una de las características de estas herramientas es el uso de la multimedia (tv por cable, hipertextos, etc.); mientras que Benítez (citado en Almenara, 1994) muestra que de las cuatro características de las NTIC: Nuevas, Tecnologías, Información y Comunicación resultan en que:

Este planteamiento permite calificar como “nuevas” a tecnologías como el vídeo, la televisión y la informática (a pesar de no ser nuevas –desde un punto de vista temporal- debido al carácter equívoco de este término) ya que al añadir el resto de las piezas en juego (información y comunicación) las dota de un nuevo contenido comunicativo;- Tecnologías; al tratarse de instrumentos técnicos que deben su situación y desarrollo actual a los avances producidos en la informática, la microelectrónica, los multimedia y las comunicaciones; Información; debido a la acción que realizan: crear, almacenar, recuperar y transmitir la información; - Y finalmente comunicación; al generar situaciones comunicativas como consecuencia de la interacción e interconexión. (Benítez, 2007, pág. 71)

En base a estos planteamientos, tendremos en cuenta una de las herramientas en las que se basa las NTIC: la multimedia. En el caso del uso multimedia el diccionario Larousse⁵ explica que multimedia <<Se aplica al elemento o equipo informático que reúne diversos medios como audio, vídeo o televisión, interaccionados>>.

Sin lugar a duda, estas denominadas nuevas tecnologías (NT) crean nuevos entornos, tanto humanos como artificiales, de comunicación no conocidos hasta la actualidad, y establecen nuevas formas de interacción de los usuarios con las máquinas donde uno y otras desempeñan roles diferentes, a los clásicos de receptor y transmisor de información; y el conocimiento contextualizado se construye en la interacción que sujeto y máquina establezcan. (Almenara, 1994, pág. 13)

En este contexto, hacer uso del recurso audiovisual tiene gran importancia por la implicación dentro del aspecto técnico imprescindible hoy: las NTIC, el uso de lo audiovisual en este

⁵ Diccionario virtual con sede en México. www.larousse.com



proyecto tiene que ver con el objetivo de informar y comunicar contenidos que más adelante puedan ser distribuidos y usados en diferentes plataformas y dispositivos digitales y virtuales.

1.2.2. Educativo y/o formativo

Ahora, es preciso mencionar que esos fines audiovisuales -comunicacionales- también son importantes en relación con otros dos aspectos: educativo y aprendizaje. Según Almenara, un carácter importante del lenguaje audiovisual dentro de las NTIC es que éstas nuevas tecnologías se vinculan con el aprendizaje y la educación. Delors (citado en Benítez, 2007) expone un informe realizado por la UNESCO en 1996 en el que expresa que “la Comisión recomienda que todas las posibilidades que entrañan las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación se pongan al servicio de la educación y la formación” (p. 78)

El fundamento sustancial de esta recomendación dada por la UNESCO tiene relación con la interacción que ofrecen las NTIC en conjunto con las demás herramientas pedagógicas, tanto en situaciones de aprendizaje colaborativo como en el de autoaprendizaje. Según Benítez (2007) las NTIC traen consigo nuevas herramientas aplicables a metodologías ya implementadas por los sistemas educativos, pero también ajustes en los nuevos roles de profesores y alumnos; y así mismo, los aportes de estas herramientas no tienen que ver solo con el aprendizaje técnico, sino con la posibilidad de desarrollar habilidades y competencias en conjunto de otras herramientas cognitivas o informativas; es decir, estas nuevas herramientas sirven de apoyo en la preparación tanto del estudiante como del profesor en un nivel social como personal: en áreas técnicas (cognitivas, informativas) y prácticas para su aplicación, incluso en su vida diaria.

Cuando educandos y educadores puedan penetrar en los vericuetos de la gramática y la sintaxis de imágenes y sonidos, no por la incansable repetición de conjugaciones, sino por un proceso creativo que posibilite la utilización de los medios de comunicación como medios de expresión, se estará produciendo una interacción de la escuela con los medios, elemento transformador hacia una educación plena. (Trápaga, 1997, pág. 52)



Es importante destacar que, según Benítez (2007), esta inclinación de integración de las NTIC en la educación tiene un fundamento natural y progresivo: la aparición, acumulación e innovación de los medios comunicativos y su influencia en aspectos más amplios de la vida cotidiana; además que traen consigo metodologías que permiten mejorar la calidad de educación y adaptabilidad a nuevas épocas tecnológicas.

Otro elemento que apoya la prioridad que debe concedérsele a la audiovisibilidad en la escuela está basado en el papel que éstos tienen, no sólo como fuente de conocimiento científico, sino también como promotores del desarrollo de habilidades y capacidades intelectuales, elementos de motivaciones y formadores de valores éticos y estéticos. (Trápaga, 1997, pág. 53)

En base a este punto se puede presumir que el avance y la innovación tecnológica crea la necesidad de adaptación. De lo expresado cobra vigencia la aseveración sostenida a inicios del siglo XX en el sentido de que se consideraba analfabeto a una persona que no sabía leer ni escribir, más tarde a quien no sabía usar un computador; y, hoy a quien no sabe usar las nuevas herramientas de la tecnología; de ahí que Benítez mencione:

Esta situación obliga a ofrecer al alumnado unas competencias básicas en TIC para que consiga el dominio de las habilidades y recursos tecnológicos básicos y, al mismo tiempo, las estrategias y procedimientos informacionales vinculados a las TIC. Al acabar la escuela, el alumno debe ser un usuario informado de las posibilidades de las TIC, debe estar capacitado para aplicar selectivamente los instrumentos de las TIC apropiados en los ámbitos personal, laboral, social y como soporte básico para el aprendizaje continuado a lo largo de toda la vida. Se deben adoptar las TIC como una competencia básica del mismo nivel que otras competencias instrumentales (lectura, escritura, cálculo...) y concretar los ámbitos o dimensiones de la competencia, las acciones educativas y los medios organizativos y metodológicos para conseguirla. (Benítez, 2007, pág. 84)

En tanto que para el autor Diego Levis (2003) en su obra *Videojuegos: cambios y permanencias* expresa que “los alumnos usan los medios de comunicación a diario y en forma intensiva, por lo tanto, la no incorporación de los medios de comunicación masiva



dentro del proceso cotidiano de enseñanza aprendizaje, puede sustentarse en excusas, pero difícilmente en razones” (p. 3). De ahí que, esta integración de las NTIC que sostienen como elemento sustancial el recurso audiovisual -aspecto que estamos analizando- sostiene funciones educativas bien definidas por Benítez a través de varias características, aplicadas desde las aulas escolares hasta las universitarias. Por tanto, de las cinco dimensiones citadas por Benítez (2007) del <<Documento de trabajo. Generalitat de Catalunya. Departament d’Ensenyament, 2000>> (p. 84), tomaremos las únicas que se aplican en este proyecto.

Instrumento de trabajo intelectual (...) emplear las TIC para buscar, localizar, evaluar y recuperar información a partir de varias fuentes. Utiliza los TIC para realizar el tratamiento de los datos y presentar resultados en diferentes formatos (...) Instrumento comunicacional: Emplear los diferentes canales y modalidades de comunicación que proporcionan las TIC para transmitir y recibir información de forma efectiva. Utilizar las TIC para interactuar y colaborar con audiencias diversas. Valorar las implicaciones de los instrumentos de comunicación en el entorno social y cultural. Control y modelización: Emplear las TIC de forma apropiada y efectiva para crear y explorar modelos, resolver problemas y tomar decisiones (...) (Benítez, 2007, pág. 85)

Finalmente, con este notorio alcance de las NTIC en el aspecto educativo: en el que el audiovisual es imprescindible, anotaremos unas cuantas características más por las que este sistema -educativo y formativo- se ve animado e interesado en integrar las herramientas tecnológicas en sus procesos, pero ahora en referencias a la función de sus medios.

Las TIC permiten imaginar nuevos modos de enseñar y de aprender, capaces de conducir a la educación hacia caminos menos tortuosos de los que atraviesa en la actualidad. La versatilidad técnica y la variedad de los contenidos que ofrecen los medios audiovisuales y digitales brindan un abanico enorme de posibilidades de usos pedagógicamente eficaces. Es por esto indispensable hacer de la técnica un instrumento para formar en el sentido amplio del término en el que, sin olvidar el cómo se hace, tenga prioridad el para qué se hace, dentro de un proyecto



pedagógico integral diseñado en función de las necesidades de los alumnos y no de las posibilidades y límites de los instrumentos utilizados. (Levis, 2003, pág. 3)

Como queda evidenciado según Benítez (2007) las NTIC son atractivas al sistema educativo por la variedad e innovación que las herramientas ofrecen en aspectos de desarrollo de habilidades técnicas y cognitivos, así también menciona el autor otra en correspondencia a la comunicación, mantenimiento y distribución de información y conocimiento. De ahí que el autor plantea un esquema de estas funciones relacionadas a estas temáticas. De este esquema también tomaremos las que son de interés para el presente proyecto.

En primer lugar, la función como *medio de expresión y creación multimedia*. Esta función permite al estudiante: escribir, dibujar, realizar presentaciones multimedia, elaborar libros electrónicos y páginas web. Para lograr este propósito, el estudiante aprende a usar instrumentos como: procesadores de texto, editores de imagen y video, editores de sonido, programas de presentaciones, editores de páginas web; lenguajes de autor para crear materiales didáctico-interactivos; y, el uso cámaras de fotografía y video.

En segundo lugar, establece al recurso audiovisual como función *canal de comunicación*, la que facilita al estudiante la comunicación interpersonal, intercambio de ideas y materiales y trabajo colaborativo, para lo cual el alumno necesita usar las herramientas: correo electrónico, chat, videoconferencias, listas de discusión, foros, etc.

En tercer lugar, para este autor lo establece como función *de instrumento para el procesamiento de la información*, la misma que permite al estudiante crear bases de datos, preparar informes, realizar cálculos, etc. Aquí es importante que el alumno use las herramientas: lenguaje de programación, programas de edición y tratamiento digital de imagen y sonido.

En cuarto lugar, como función de *fuentes abiertas de información y recursos*, el estudiante será capaz de buscar información en cualquier medio y podrá hacer uso de la internet para una búsqueda más profunda, siendo necesario que recurra a las herramientas de videos DVD, televisión, radio, prensa y web.



En quinto lugar, para Benítez, lo cataloga como una función muy derivada del uso de las NTIC en el sistema educativo: *medio didáctico y para la evaluación*. Esta función informa, ejercita las habilidades, hace preguntas, guía el aprendizaje, motiva, evalúa, etc. En este sentido resultando necesario usar herramientas como: materiales didácticos multimedia (en disco o internet), programas educativos de radio, video y televisión y materiales didácticos en la prensa.

Por último, las dos últimas funciones que desempeña las NTIC en la educación son: *soporte de nuevos escenarios* que necesita de herramientas virtuales; y la función *como medio lúdico y para el desarrollo cognitivo* que requiere de herramientas como videojuegos, prensa radio y televisión

Las nuevas tecnologías de la información y comunicación han sido vinculadas a la educación desde diferentes niveles tal y como señalábamos en el punto anterior: recurso didáctico, objeto de estudio, elemento para la comunicación y la expresión, como instrumento para la investigación. (Benítez, 2007, pág. 94)

De acuerdo con estos argumentos esgrimidos hasta este punto, tenemos que el recurso audiovisual tiene una gama de utilidades por las funciones que cumple como parte esencial de las herramientas NTIC en distintos niveles y aspectos: informativos, comunicativos, aprendizaje e investigación en aspectos educativos, formales y, como Benítez (2007) explica, en la misma vida cotidiana. De ahí que, considerando la cotidianidad como un espacio esencial en el que el recurso audiovisual tiene importancia, un aspecto que no puede faltar es el del entretenimiento.

1.2.3. Entretenimiento

En el texto “Narrativas Mediáticas: o como se cuenta la sociedad del entretenimiento” de Omar Rincón⁶ cita a Gabler al definir al entretenimiento como aquello que divierte, como una forma de servilismo, de apoyo al otro, una manera de tratar, un estilo de discutir, interactuar, expresarse y convivir. De tal forma que para Rincón el entretenimiento “es el propósito de la

⁶ Escritor, docente universitario colombiano.



vida, la felicidad del sujeto”. Partiendo de este entendido, el entretenimiento masificado en sus diversas formas: danza, música, deportes, etc., se ha visto influido por las nuevas tecnologías de comunicación en sus distintos medios; de ahí que Rincón afirme:

Las estéticas mediáticas intervienen los mundos de la vida desde la lógica del entretenimiento al proponer goces, afectos, historias para encantar el medio de una sociedad llena de racionalidades productivas. El entretenimiento propone seducción, conformidad, afectos. (Rincón, 2006)

En opinión de Rincón este conjunto medios comunicacionales -tradicionales y los ya mencionados, NTIC- representan componen nuevas formas de entretenimiento, en las que “la información escrita se enfrenta a estos nuevos medios visuales como el cine” (Rincón, 2006); en las que, a través de una estrategia narrativa, los efectos son seductores y atractivos.

En este contexto Rincón (2006) afirma:

La lógica del entretenimiento es la estrategia narrativa preferida para producir seducción, conformidad, afectos y saberes. Los medios de comunicación intervienen los mundos de la vida desde la lógica del entretenimiento al proponer goces, emociones e historias para encantar el tedio de una sociedad llena de tecnicismos productivos. (p. 43)

De lo citado podemos concluir que los medios comunicacionales -que han sido utilizados en varios espacios- sostienen el recurso audiovisual como elemento imprescindible para las nuevas formas de distracción y de entretenimiento. Y como sostiene Rincón (2006) en su obra *Narrativas mediáticas: o como se cuenta sociedad del entretenimiento*, en los medios comunicacionales “las noticias se convirtieron así en la primera forma audiovisual de entretenimiento” (p. 51); y, hoy encontramos una gran variedad de formas de entretener, de entre las cuales el cine es la principal. Luego, las nuevas herramientas, la internet, técnicas e innovaciones informáticas trajeron la aparición de dispositivos digitales y virtuales en los que las principales formas de entretenimiento son los videojuegos. Turkle (citado en Levis, 2003), dice que los videojuegos son un entretenimiento que se adecua bien a la realidad del niño nacido en la era de la informática ya que suponen una socialización en la cultura de simulación que caracteriza a las sociedades avanzadas contemporáneas.



El juego en red (redes locales y a través de Internet) es una práctica cada vez más habitual. Millones de personas en todo el mundo (mayoritariamente niños y jóvenes) juegan con videojuegos en sus diferentes soportes y formas. (...) Primer medio masivo nacido en la era digital, los videojuegos son uno de los principales impulsores del desarrollo de sistemas de generación de imágenes por computadora, han dado lugar a nuevas formas de expresión cinemática y son uno de los ámbitos más propicios para la creación hipertextual, entre otras innovaciones tecnológicas y culturales de las que participan. (Levis, 2003, pág. 1)

En base a todas estas funciones, características y formas del uso audiovisual podemos concluir que este recurso es muy utilizado como medio y herramienta de las NTIC con propósitos comunicativos, formativos, educativos y para el entretenimiento en dispositivos móviles y en la internet; por consiguiente, creemos conveniente resolver las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los elementos que conforman el recurso audiovisual y por qué es impactante e influyente en procesos cotidianos, informativos y de aprendizaje? y ¿Por qué es el recurso más llamativo de las nuevas tecnologías, usada para obtener información y distribuirla?. Para responder a estas preguntas es necesario referirnos a un aspecto importante de este recurso, su lenguaje, el audiovisual.

1.2.4. Lenguaje audiovisual

Arreguin (citado por Antonio Bartolomé, 1987), define al lenguaje audiovisual como “verbo-icónico” (p. 4), es decir comunicación con imágenes y palabras. Bartolomé (1987) sostiene que la clave del lenguaje audiovisual está en el significado dado de la interacción entre sonido-imagen dentro de un contexto secuencial. El mensaje se trasmite mediante esto dos elementos: sonoros (música, efectos sonoros, ruidos y silencios) y gráficos (fotografías, dibujos, infografías, etc.).

Otra definición del lenguaje audiovisual, dada por Bartolomé (1987), tiene referencia a los modos de expresión y a los sistemas de codificación que tienen los medios audiovisuales que constan de: composición de secuencias y estas secuencias constituidas de planos (primero, medio, general, americano, etc); ángulos (picado, contrapicado, etc); y, movimientos de cámara



(panorámica y travellings). De tal forma que, según Greenfield (citado por Bartolomé, 1987), este tipo lenguaje “requiere destrezas similares a las necesarias para leer” (p. 4).

Hoy, de la misma manera en que se aprende a comprender el lenguaje oral en la voz de la familia, los niños se introducen en el lenguaje audiovisual a través de la televisión; más tarde, la escuela los lleva al mundo de la palabra escrita y, les ofrece información sobre la estructura del lenguaje verbal; sin embargo, con el lenguaje audiovisual, aún hay una cierta tradición de descuido. (Trápaga, 1997, pág. 49)

Por otra parte, para Bain y Kouloumdjian (citados por Bartolomé, 1987) el lenguaje audiovisual implica hablar más que escribir, ver más que leer y sentir más que comprender. De ahí que Bartolomé plantea unas características definitivas del lenguaje audiovisual y que muestran porque es tan influyente.

De lo expuesto tenemos que el lenguaje audiovisual se compone de dos elementos sustanciales: imagen y sonido. En este sentido Santos citado por Bartolomé (1987) afirma que “el lenguaje audiovisual es sintético: sonido, imagen – movimiento” (p. 7), es decir que el lenguaje audiovisual incluye movimientos o más conocido como video.

A partir de aquí, se describirá los conceptos de los elementos del lenguaje audiovisual (imagen, sonido, video) que responderán a las interrogantes arriba expuestas sobre su importancia e influencia.

1.2.4.1.Imagen

Sonia Ferradini y Renée Tedesco (1997) en su obra “Lectura de la imagen” explican el concepto del término imagen al expresar:

De acuerdo a las raíces etimológicas, podemos considerar: del latín *imago*... figura, sombra, imitación; del griego *eikon*: icono, retrato. En el enfoque semiológico de Pierce icono significa «todo signo que originariamente tiene cierta semejanza con el objeto a que se refiere». Moles define imagen como «un soporte de comunicación visual que materializa un fragmento del universo». (p. 158)



A partir del análisis precedente, Bartolomé (1987) relaciona el lenguaje audiovisual con el lenguaje icónico, un tipo de lenguaje dedicado exclusivamente al tratamiento de la imagen. Para el citado autor tanto el lenguaje icónico como el audiovisual son aprendidos, asimilados o asociados por la observación, de ahí que el primer elemento del lenguaje “naturalista”⁷ (p. 6) es la fotografía. En este sentido Trápaga (1997) afirma que “El hombre no puede vivir separado de las imágenes, cada individuo tiene su propio universo imaginal, algunos más y otros menos poblados, y cada uno tiene aquellas imágenes que pudieran llamarse la clave de su vida” (p. 49).

La lectura o interpretación en este tipo de lenguaje siempre depende de los signos y estructura. En este sentido Santos (citado por Bartolomé, 1987) dice que el recurso audiovisual es un tipo de lenguaje pandémico o polisémico⁸, al que Arreguin, lo diferencia del lenguaje verbal por el uso. El lenguaje audio visual es un tipo de lenguaje de representación y es óptimo como inductor de emociones en el receptor. Así mismo, Bartolomé indica que el lenguaje a través de imágenes permite la “expresión del pensamiento abstracto y conceptual” (p. 7) de un asunto, un tema, un concepto, etc. Mientras tanto que para Gilles Deleuze (1985) en su obra *La imagen-tiempo*, el elemento sustancial del cine es la imagen. De ahí que lo califique como parte de un lenguaje con códigos y con la función de significante en la semiología, en la que según la estructura este tipo de lenguaje es interpretativo. Mientras tanto que Charles Sanders Peirce (citado por Bartolomé, 1987) menciona que para él: el signo lo concibe a partir de imágenes y de sus combinaciones.

Peirce parte de la imagen, del fenómeno o de lo que aparece. Considera que hay tres clases de imágenes, no más: la primeridad (algo que no remite más que a sí mismo, cualidad o potencia, pura posibilidad, por ejemplo el rojo que hallamos idéntico a sí mismo en la proposición «no te has puesto tu vestido rojo» o «estás de rojo»); la segundidad (algo que no remite a sí mismo más que por otra cosa, la existencia, la acción-reacción, el esfuerzo-resistencia); la terceridad (algo que no remite a sí mismo más que vinculando una cosa con otra, la relación, la ley, lo necesario). (Deleuze, 1985, pág. 50)

⁷ De origen griego, es una idea, concepción filosófica del lenguaje como procedencia natural de un ser.

⁸ Pandémico: extendido a través de poblaciones sobre varias áreas. Polisémico: palabra con varios significados.



La académica Mónica Eliana García Gil (2001) en su obra *El video como herramienta de investigación* afirma que las combinaciones de imágenes son herramientas esenciales para la investigación y el desarrollo de nuevos conocimientos.

Es importante considerar también que la vinculación de dispositivos digitales e imágenes virtuales a la investigación, así como de equipos más livianos y compactos que facilitan el registro del trabajo de campo, posibilitan que el investigador social cuente con nuevos elementos para hacer de la imagen insumo y metodología al tiempo, como una manera de abrir nuevos caminos en las formas de acercarse a sus objetos de estudio y explorar. (Gil, 2011, pág. 4)

De todo lo que se ha dicho en líneas precedentes es evidente que la imagen -como parte del lenguaje audiovisual- llama la atención de las personas por el impacto visual que causa, así como por la composición sociedad actual catalogada por algunos autores como *netamente visual*, concluyendo que su uso determina su valor, y que por el momento subyace para entretenimiento e investigación.

1.2.4.2.Sonido

En consideración de Constantino Pérez Vega (2003) en su publicación *Fundamentos de televisión analógica y digital* explica que el sonido es como un disturbio que se propaga (en material sólido, líquido o gaseoso) en forma de ondas longitudinales (misma dirección de la presión que provoca la onda, sonido); es un elemento vital y trascendental en la construcción de un documento audiovisual. En este sentido Laurent Jullier (2007) en su obra *El sonido en el cine* afirma que “uno de los lugares comunes extendidos a propósito del cine consiste que un buen día las sombras eléctricas en la pantalla empezaron a hablar de pronto, y que todo el mundo pasó del silencio a la cacofonía⁹” (p. 3).

Y es que en la historia del cine la integración del sonido en un filme no ocurre si no hasta 1918, año en que se sabe cómo inscribir el sonido en el borde de la película, explica Jullier (2007). Sin embargo, antes de este año, según el autor, se ha llevado a cabo una creciente ansia “furia”

⁹ Efecto sonoro producido por la cercanía de sonidos o sílabas que poseen igual pronunciación dentro de una o varias palabras cercanas en el discurso.



(p. 8) por inventar aparatos que permitan registrar y reproducir sonidos para los filmes desde la época del cine mudo. De ahí que por ejemplo Thomas Edison junto a W. k. I. Dickson experimenten en la construcción de aparatos hasta conseguir el kinetófono en 1895. Otros inventos que surgieron con en este sentido son: cinemafonógrafo, fonorama, cronomegáfono, cinéfono y el fonógrafo en 1870. Además, aun cuando el sonido no integraba las películas en la época del cine silente, Jullier menciona cuales eran las alternativas.

En primer lugar, en la época del cine <<mudo> (la palabra connota una inferioridad que no tenía lugar) ya existía un rico universo sonoro en las salas. El piano, la orquesta, el fonógrafo y los órganos producían un volumen sonoro considerable. En Estados Unidos, decenas de compañías de actores surcaban el país para <<doblar> ocultos tras la pantalla, a los actores del filme... (Jullier, 2007, pág. 3)

En el caso de la invención de equipos para el registro del sonido para los filmes, su proceso también sostiene una historia. Según Jullier (2007) empieza con las pistas múltiples o conocidos como sonido en dos pistas o estereofonía registradas por Alan Blumein en 1931. El éxito de esta técnica empieza en 1977 con la Guerra de las Galaxias con las innovaciones de los laboratorios Dolby. Desde

Así mismo, Jullier (2007) explica que para la creación de un producto audiovisual -filme- se precisa decidir en la utilización del sonido directo o postsincronizado. El sonido directo entendido como aquel que se registra durante el rodaje (on location sound o production sound).

En la actualidad, muchos los sonidos asociados al cuerpo de los personajes aún se captan «en directo» ante el filme (todavía se recurre a la esponjita húmeda para un beso o a la manopla mojada golpeada contra una puerta para una buena bofetada). (Jullier, 2007, pág. 29)

Mientras que el postsincronizado, son los sonidos que se graban después del rodaje o en definitiva se crean o se produce más adelante (postproduction sound). De ahí que según el danés Lars Von Treir (citado en Jullier, 2007) es importante al afirmar que: <<el sonido no se debe producir nunca al margen de las imágenes o viceversa>> (p. 23).



Por otra parte, para la utilización del sonido -directo o postsincronizado- lo ideal es tener presente el propósito de uso y aplicación en la primera parte del proceso de integración del sonido en un audiovisual: grabación o registro. De ahí que Jullier (2007) explique que “el sonido deber servir para algo, aportar información, procurar placer si es hermoso, sorprender, asustar o bosquejar el suspense” (p. 26).

A continuación, contribuye a la impresión de realidad: si se trata de un picnic es oportuno el sonido de una corriente de agua, que será más rentable desde el punto de la vista de la narración si ahorra un plano largo sobre el agua o un plano de conjunto que inscriba a los personajes en el decorado. (Jullier, 2007, pág. 26)

Además, para Jullier (2007) es importante trabajar en lo que él denomina la “sustancia sonora” (p. 31). Para él, el sonido en el cine clásico es una muestra de la significación imperante de este elemento en un filme.

En el cine clásico, el trabajo de los sonidos a menudo va unido a la identificación. El espectador debe relacionar los sonidos que escucha con una fuente posible. (...) En el peor de los casos se recurre a la palabra: un personaje nombrará la fuente del sonido. (Jullier, 2007, pág. 31)

Por otra parte, el mismo autor, indica que en cada audiovisual la integración del sonido es inevitable, todo audiovisual sostiene una banda sonora: ruidos / ambientes sonoros, música y diálogos. La banda sonora según debe ser selectiva. De eso se puede presumir que cada sonido tiene una razón de ser en el filme.

Por un lado, los ruidos, son establecidos como sonidos que ambientan una pieza fílmica.

Las balas retumban y las bombas silban al caer. Una explosión dura un largo rato. Los neumáticos de un coche rechinan, aunque la velocidad sea de 10 km/h. Todo botón que se presione hace bip (sobre todo en primer plano). Bajo el agua suenan las burbujas. Las puertas deben chirriar un poco. En las grandes ciudades, de noche, siempre hay una sirena de policía. Y de un coche de policía escapan, ineludiblemente, murmullos de las



conversaciones de radio. Si un filme norteamericano incluye una escena en París. no puede faltar el acordeón. (Jullier, 2007, pág. 46)

Mientras tanto que la música se utiliza según modalidades particulares, dice Jullier (2007). La música se asocia a los personajes y al ambiente, depende de la velocidad, armonía, melodía, etc., para dar un determinado sentido.

Por último, los temas melódicos pueden evocar personajes, lugares o sentimientos en ausencia de los elementos a los que en principio se asocian. En este momento la música funciona como una extensión del fuera de campo, evocando algo que no se encuentra en la imagen sino, por ejemplo, en la mente de un personaje en un espacio-tiempo diferente. (Jullier, 2007, pág. 50)

Finalmente -como parte de la banda sonora- los diálogos, emitidos por personajes, protagonistas pueden aparecer desde una emisión radial, conversaciones de fondo, etc.

En las grandes producciones norteamericanas también interviene un equipo especializado en los diálogos de ambiente, fragmentos de frases. clamores colectivos, emisiones que proceden de una radio dentro del encuadre y otras conversaciones de fondo: el *Walla group*, encargado de proporcionar un color local verbal. (Jullier, 2007, pág. 51)

En este sentido, y de acuerdo con Jullier si se desea colocar un sonido en una banda sonora, hay que grabarlo o registrarlo, captarlo, fabricarlo o acudir a un banco de sonidos para comprar uno ya realizado.

Finalmente, y sobre la intervención del sonido como elemento sustancial del audio visual, al respecto, Jean Mitry (citado por Herminia Arredondo y Francisco García, 1998) en su publicación “Los sonidos del cine” indican:

Lo sonoro puede ser entendido únicamente como un nuevo componente de lo visual; por eso se persigue la simultaneidad de las dos imágenes: «además de la idea determinada por la sucesión de dos imágenes (o montaje ‘vertical’, siguiendo



el sentido del desarrollo de la película), se obtenía otra idea nacida de la relación inmediata de lo visual y lo verbal (montaje ‘horizontal’), siendo simultáneas las dos significaciones». (p. 102)

1.2.4.3.Video

El concepto de video se define como la proyección de imágenes en segundos, de ahí que Esteban González y Johanna Guaquilla (2013) en el proyecto de titulación¹⁰ sobre la homosexualidad en Cuenca, explican que el cine consta de la reproducción de 24 imágenes por segundo y esa reproducción de imágenes instantáneas dan la sensación de movimiento, ya que “las imágenes que se proyectan en nuestra retina no se borran instantáneamente” (p. 4). En virtud de este precedente es que varios inventores y científicos interesados en este arte dedicaran tiempo y recursos para mejorar la eficacia de la reproducción de imágenes. En 1824 por ejemplo se inventa el taumatropo¹¹ por John Ayrton en Paris en el siglo XIX; en 1829 el fenaquistiscopio¹² por Ferdinand Plateau en 1854; el zootropo¹³ de William George Horner en 1834; más adelante en 1877 el Praxinoscopio¹⁴ por Charles-Émile Reynaud que por primera vez integra espejos -elementos sustanciales en las cámaras de hoy-. Luego lo reemplazan el

¹⁰ “Creación de un video documental sobre la realidad de los homosexuales en Cuenca: Detrás de la Máscara”.

¹¹ Juguete óptico que se emplea para producir sensación de movimiento en las imágenes. Consiste en un disco con una imagen en cada una de sus caras. El rápido giro crea en el espectador la ilusión óptica de que ambas imágenes están juntas.

¹² Juguete inventado para demostrar su teoría de la persistencia retiniana en 1829. Consiste en varios dibujos de un mismo objeto, en posiciones ligeramente diferentes, distribuidos por una placa circular lisa. Cuando esa placa se hace girar frente a un espejo, se crea la ilusión de una imagen en movimiento. Es el primer dispositivo capaz de proporcionar la ilusión de una imagen en movimiento a partir de una secuencia de imágenes fijas.

¹³ Cilindro móvil que gira sobre su propio eje, y está trabajado con ranuras a lo largo de toda su superficie. En su interior se coloca una tira de imágenes. Cuando el cilindro gira, el espectador que observa a través de las ranuras, obtiene la sensación de movimiento de las imágenes que están en el interior.

¹⁴ Juguete óptico que crea imágenes cambiantes y que consiste en una serie de dibujos secuenciales montados en la pared interna de un tambor giratorio y enfrentando el centro donde son reflejados por un tambor de muchos lados que contiene un juego de espejos iguales en número al número de dibujos y que giran en la dirección opuesta, para ser visto todo el conjunto a través de un lente especial. Como resultado la persona observa una secuencia nítida, una animación estable donde las imágenes se fusionan y logran el efecto animado.



Kinetoscopio¹⁵ de Thomas Alva Edison y William Dickson en 1880 y el cinematógrafo¹⁶ de los hermanos Lumière en 1895. Esta transformación tecnológica ha dejado finalmente al video (imágenes en movimiento) como elemento de uso en diversas actividades como la escuela. Sus posibilidades técnicas y su facilidad han determinado diferentes posibilidades de uso.

Pensar en el uso del vídeo como herramienta de investigación y como parte de un currículo que busque acercarse a la realidad a través de sus imágenes y de los recursos técnicos, estéticos y expresivos que ofrecen los medios audiovisuales, en particular el vídeo, requiere considerar a la imagen no solo como instrumento para almacenar, comprobar y verificar datos, sino como objeto y estrategia de investigación que posibilita el análisis y la reconstrucción de la realidad, así como diferentes lecturas de la misma.

(...) el vídeo como parte activa de un proceso de investigación en comunicación (social, audiovisual, periodística) puede ser utilizado tanto como herramienta de trabajo, en cuanto que permite el seguimiento al objeto de estudio, o como producto final. Observar y comprender actividades, documentar procedimientos, situaciones, rituales y el desempeño de una comunidad o de un grupo de individuos, conseguir evidencias frente a las problemáticas o situaciones. (Gil, 2011, pág. 4)

Entonces, el primer recurso de lenguaje audiovisual es la imagen, el segundo es el sonido y, por último, la conjugación de imágenes que crean el movimiento: el video; de ahí que podríamos ultimar en que el recurso audiovisual se caracteriza principalmente del video: constituido de imágenes en movimiento y sincronizado con sonidos.

Finalmente, y en base a estas propuestas podemos concluir que el lenguaje audio visual constituido de elementos como el habla oral o escrita, el sonido y los gráficos, tiene como primer resultado el video y es parte de las técnicas de multimedia en las nuevas tecnologías de

¹⁵ Aparato destinado a la visión individual de bandas de imágenes continuas pero sin la posibilidad de proyectarse en una pantalla. La película, de movimiento permanente, pasaba por una lámpara eléctrica, debajo de un cristal magnificador. Entre la lámpara y la película había un obturador de disco rotatorio perforado que iluminaba por muy poco tiempo cada fotograma congelando el movimiento de la película, proporcionando unas 40 imágenes por segundo.

¹⁶ Aparato que permite proyectar imágenes fijas de manera continuada sobre una pantalla para crear una sensación de movimiento.



obtención y transmisión de información, cuyo uso es exigido en el espacio del entretenimiento y forma parte de la educación y el aprendizaje en las instituciones educativas; además, el recurso audiovisual tiene una variedad de formas y técnicas, en las que las nuevas tecnologías las vuelvan más complejas y atractivas, teniendo que las formas de construcción audiovisual más comunes son las películas, videojuegos, series, programas y documentales distribuidos en medios como la televisión y hoy la internet.

1.3. Realización audiovisual

Para la construcción de un producto audiovisual en cualquiera de sus formatos, su estructura metodológica consta de: pre producción, producción y post producción. Al respecto Manuel Quijano et al (2009), expresa: “Cada una de estas etapas conlleva a que se explique de manera detallada y clara todos los procesos necesarios para la realización de un producto audiovisual” (p.36).

En el caso de la propuesta documental, el tratamiento del proceso de construcción y estructura es distinta. Para Cristina Andreu (2016) en su obra *Guía de creación audiovisual: de la idea a la pantalla* el cine de ficción se diferencia en dos elementos importantes: el guion y el proceso de rodaje. En el cine de ficción el guion contiene: enlace (arranque); desarrollo (detonante, dudas del personaje, cuestión principal, nudo, crisis, clímax); y, desenlace (resolución), y su tratamiento es argumentativo – narrativo. En el proceso de producción se crean personajes y sus características de personalidad: emociones, psicología, etc., que los conformaran como los protagonistas y antagonistas, cuya participación se da a través de diálogos, guías de acción, empáticos, orgánicos y el falso dialogo (mentira entre personajes). Finalmente se crean eventos y lugares ficticios, que en base al guion se conforman decoraciones, maquillaje, efectos especiales, etc.

Por otro lado, con respecto al cine de no ficción -en el que encasilla el género documental- la escritora Andreu (2016) afirma lo siguiente:

El documentalista tiene una gran responsabilidad ya que habla de los demás, en muchos casos de personas que no tienen voz y de situaciones poco visibles. Esto nos convierte en espejos de una realidad que quizás nuestro documental pueda



transformar, y está en nuestra mano el que sea para bien o para mal. Tomar partido es inevitable y debemos exponerlo con claridad. (p.135)

Conforme a lo expresado, en el presente proyecto se aplicará la estructura metodológica (pre producción, producción y post producción) del documental que forma parte del cine de no ficción, que será desarrollado más adelante con mayor profundidad.

1.3.1. Preproducción

Es la etapa con la que inicia toda obra audiovisual. En esta parte se desarrollan actividades imprescindibles para la realización. Empieza con la *idea preliminar*, la misma que es de gran importancia porque de ella dependerá los resultados del audiovisual; su correcta determinación permitirá minimizar o evitar errores, imprevistos, retrasos, y toda clase dificultades en el proceso. De ahí que Quijano *et al* (2009) expresa que el contenido de la preproducción “se caracterice por ser extenso y bastante complejo” (p.36). Las etapas de la preproducción están divididas en: investigación, sinopsis, entrevistas previas, tratamiento de la investigación, realización del guion y cronograma de actividades para el rodaje.

En cuanto al proceso principal plantear las ideas preliminares o básicas, Michael Rabiger (2001) en su obra *Dirección de documentales*, explica que -en esta fase - el documentalista debe notar que su papel “consiste en reflejar la vida contemporánea” (p, 35), y su motivación es la de *buscar significados de las cosas* (p. 35), lo que lo inclina a hacer los procesos con detenimiento. Por lo que resulta imprescindible fijar las ideas básicas de por qué hacer una realización con un determinado asunto. El tema; así como sus ideas pueden surgir desde distintos espacios y momentos.

Las ideas pueden surgir de recopilar materia prima de: un diario personal, los periódicos y revistas, hechos históricos, mitos y leyendas, historias familiares, historia social, de las obras de ficción, del análisis de un tema, de temas de ámbito local con intereses locales, nacionales o universales. Estas situaciones, personajes, lugares, medios, etc., planteados por Rabiger (2001) como “*inventario personal*” (p. 36) debería contener recuento de experiencias vividas sin aplicar juicios de valor y la observación, y escribiéndolos en un cuaderno de apuntes: la descripción de esas experiencias y los efectos de las mismas en la vida personal. Es así como,



las ideas pueden surgir de la relación con nuestro entorno a través del acercamiento o la lectura de medios escritos como la prensa, o medios audiovisuales como la radio y televisión. De ahí que Rabiger (2001) sostenga que “las ideas pueden surgir de donde menos se lo espera” (p.35). Entonces la importancia radica en tener el conocimiento y habilidades apropiadas para saber reflejar las ideas en una realización. Esto es conocimiento sobre el uso de equipos (cámaras, sonido, montaje), de herramientas cinematográficas para la construcción creativa (planos, ángulos), la investigación, etc.; y, la habilidad para “adentrarse en la realidad de las personas para poder ver el universo como esas personas lo ven” (Rabiger, 2001, pág. 35).

1.3.1.1.Sinopsis

Este primer guion u hoja de ruta contiene el tema y objetivos y que en palabras Andreu (2016) “tendremos que estar abiertos a lo que vaya ocurriendo en el rodaje y, en algunos casos, nos alejaremos del camino trazado y transitaremos otras rutas” (p.138), de ahí que será necesario plantear una sinopsis.

Debemos escribir una sinopsis de una página como máximo en donde concretemos la idea y añadir ya la manera que visualizaremos el documental. La idea tiene que convertirse en imagen y debemos ser capaces de conseguir que las personas que lean esta sinopsis se imaginen de alguna manera cómo va a ser. (Andreu, 2016, pág. 138)

1.3.1.2.Investigación

Una vez que se defina la idea principal, el tema y los objetivos, empieza la INVESTIGACIÓN. Al respecto Andreu (2016) lo considera a esta etapa como “el trabajo más importante para que nuestra idea se lleve a cabo” (p.138). La investigación empieza con la DOCUMENTACION, esto con visitas a bibliotecas, centros de documentación, hemerotecas, acercamiento a las fuentes y entrevistas en lo referente al tema objeto de estudio; en este sentido, Andreu menciona:

En algunos casos este proceso de investigación podrá formar parte de nuestro documental, por lo que se podría ir grabando diferentes procesos de esta investigación. Es importante remarcar un aspecto de la investigación: no debemos



seguir tan solo la senda de aquello que nos ratifique en nuestra idea, sino que debemos buscar también aquellos aspectos que aparentemente contradicen nuestra idea. Solo podemos afianzarnos en lo que creemos si hemos tomado en cuenta lo que quizás, desde otro punto de vista, desvirtúe nuestra idea, y aunque parezca paradójico conocer las debilidades de nuestra idea, puede hacerla más fuerte.

(Andreu, 2016, pág. 138)

Por otro lado, Rabiger (2001), propone una serie de pasos para no “perder tiempo” (p. 91) y establecer un proceso de investigación de calidad, en el que nada quede al azar, así como no se dilate. Este autor plantea que el proceso de investigación debe seguir la siguiente ruta: definir una hipótesis; relacionar las secuencias de acción para definir el audiovisual (ficción, no ficción); comprobar que la idea corresponda con la realidad; verificar que las personas implicadas deseen colaborar; tener en cuenta el presupuesto; desarrollar un propio punto de vista sobre el tema; fomentar la confianza con quienes estarán implicados en la realización (equipo de grabación, entrevistados) para lo cual es necesario aclarar los propósitos de la realización; llevar a cabo el trabajo de campo: documentarse, visitar y visitar a las personas a entrevistarse; realizar entrevistas previas: esta actividad permite el acercamiento al personaje y sus intereses (es importante llevar una herramienta para registrar del audio y si es lo suficientemente bueno, se puede usar incluso como voz en off en la propuesta final). En este sentido acota el autor que es importante revisar por última vez la propuesta, escribirla y reescribirla las veces necesarias; además, para el proceso de rodaje es importante plantear un plan para conocer las posibilidades y las limitaciones de la realización; igualmente -de ser necesario- se debe obtener permisos o autorizaciones pertinentes para el registro tanto con las personas que serán entrevistadas así como de los lugares en los que se desarrollará el registro; asimismo, es significativo determinar el estilo del filme para comprobar si está encaminado en la idea que persigue el documentalista. En cuanto a los equipos para el registro es importante contar con los equipos (cámaras, iluminación, equipos de grabación de audio, etc.), así como el personal (director, camarógrafo, productor, asistentes, personal para la iluminación, editor, etc.) necesarios para el rodaje, la edición y montaje. Finalmente, se logra concluir que para Rabiger (2001), dependiendo del tema y las circunstancias, se puede realizar una prueba de rodaje “para realizar una audición de los participantes dudosos, pruebe las comunicaciones y pruebe los equipos que incorporen nuevas tecnologías con las que no se encuentre familiarizado” (pg. 92).



1.3.1.3. Visitas previas

En este sentido -respecto a las entrevistas previas que forman parte de la pre producción Rabiger (2001) propone la importancia de una segunda visita, puesto que en este momento puede notarse el comportamiento de la persona ante el entrevistador, en esta ocasión es recomendable llevar una grabadora y solicitar la autorización para realizar el registro mientras conversan. Este registro resulta importante para el trabajo tomando en consideración que, si bien al principio de la conversación los entrevistados estarán pendientes de que sus palabras son grabadas, pero como dice Rabiger (2001) luego “comienza a hablar y a expresar sus sentimientos con mayor libertad y soltura” (p. 102).

Entrevistaremos a personas para conseguir información para el documental, pero también empezaremos a entrevistar a personas que después aparecerán en el documental. Si consideramos que esas personas podrían aparecer en el documental, no debemos hacerles todas las preguntas. Debemos averiguar si lo que nos pueden contar puede ser importante para la película, pero dejaremos que en el rodaje nos sorprendan. Además, debemos observar no solo lo que dicen, sino también lo que callan, su lenguaje corporal, sus acciones. Debemos desechar también en este momento a personas que quizás tengan algo importante que contar, pero que no son capaces de hacerlo. (Andreu, 2016, pág. 139)

Por otra parte, respecto a la fidelidad y comprobación de la información, el autor Rabiger (2001) precisa que es importante conversar con el mayor número de personas como sea posible, y así contar con varios puntos de vista del tema. Además, en palabras del mismo autor es imprescindible tener una actitud apropiada en cuanto al proceso de obtención de información. De ahí que, por ejemplo, en la primera visita a una persona, lo más adecuado es llevar solo un cuaderno de apuntes, presentarse (curriculum) y explicar de forma amigable cuales son los motivos que le llevaron a contactarse con esa persona, pronto será necesario exhibir el proyecto de forma sencilla, clara y según la necesidad, breve o profunda. La idea básica de este primer encuentro es la de mostrar “atento interés” (p. 100) en las personas próximas a participar.



1.3.1.4.Tratamiento

Otro momento de la preproducción, según Rabiger (2001), es el *tratamiento de la información* que se obtiene de la investigación. En este proceso es importante consultar la información conseguida y si es necesario reestructurarla, tomando en consideración que hasta este punto ya se ha realizado la investigación, es decir se conoce quienes serán los protagonistas, se ha visitado lugares en el que se llevara a cabo el rodaje, así que es el momento de “sentarse ante la hoja en blanco y escribir de nuevo” (Andreu, 2016, pág. 139). La redacción deberá ser en tiempo presente, de ser necesario se suministra información sobre los personajes, “utilizando breves citas textuales” (Rabiger, 2001, pág. 95).

Tenemos que confrontar la realidad con nuestra primera idea, con nuestra sinopsis. En algunos casos confirmaremos que la manera de contar nuestra idea era tal y como la habíamos concebido, y en otros casos puede haberse transformado casi hasta la negación. Pero allí estamos nosotros con nuestra idea como final del camino y lo único que podemos hacer, si han surgido verdaderas dificultades, es analizar cómo afrontarlas, cómo contar la historia con la realidad que nos hemos ido encontrando. (Andreu, 2016, pág. 139)

Cumplido lo expuesto anteriormente, corresponde a elaborar y reestructurar la propuesta final.

1.3.1.5.Hipótesis

Con la información lograda, Rabiger (2001) plantea que es importante volver a plantear una hipótesis, esta vez, en conformidad con la información disponible. Pero aquí la hipótesis se planteará como un equivalente a un conflicto, que, a diferencia de la ficción, en el documental *“el conflicto puede ser entre gentes que tienen diferentes opiniones, diferentes convicciones o diferentes ambiciones”* ya que *“si no decide con anticipación cuál va a ser la hipótesis de trabajo, ésta no surgirá durante el rodaje”* (p. 103).

Otra forma de dar a la película una sensación de desarrollo es asegurándose de que, de alguna forma, trate de un conflicto y de que se sigue el conflicto a través de suficientes fases para lograr una sensación de movimiento. Este conflicto puede



residir dentro de un personaje (una madre lleva a su niño al colegio por primera vez); entre dos personajes (dos sociólogos que sostienen teorías opuestas sobre la criminalidad); entre un personaje y su entorno (un agricultor africano que sobrevive, día tras día, a una sequía), o miles de otras combinaciones. (Rabiger, 2001, pág. 105)

1.3.1.6. Plan de rodaje

Según Rabiger (2001), en relación al plan y cronograma de rodaje precisa que es necesario establecer e incorporar las locaciones internas y externas en las que se desarrollará el registro fílmico: plazas, oficinas, parques, departamentos, sala de cine, calles, etc., con sus respectivos permisos; las funciones y responsabilidades de los miembros del equipo: director, camarógrafo, eléctrico (encargado de las instalaciones y mantenimientos de los equipos como la iluminación), técnico de sonido o sonidista, mozo de plato (encargado de llevar y traer cosas) jefe de producción; y los equipos: cámara de video y fotografía: en función de calidad HD, Full HD, etc., para un buen registro visual; objetivos: estáticos e intercambiables para el uso de zoom en función del registro de planos detalle, generales, etc.; fuentes de alimentación: baterías, cargadores, extensiones para iluminación, etc.; soportes: trípode, estabilizador, etc.; slider: herramienta para correr la cámara de izquierda a derecha o de frente hacia atrás; equipo de sonido: grabadoras, auriculares, micrófonos boom, de mariposa / pecho (unidireccionales, omnidireccionales); monitores; e iluminación.

1.3.1.7. Guion

Habiendo cumplido con todas las actividades esto es desarrollar la idea, investigar, documentarse, entrevistar y proponer una estructura y estilo fílmico, el siguiente paso es la construcción del guion, al que Quijano et al (2009) lo define como un texto en que se expone los detalles necesarios para su realización. Se puede decir que es aquí en donde empieza todo el proceso de visualizar las ideas a través del texto. Al respecto menciona Syd Field (1995) en su obra *El manual del guionista* afirma:

Escribir un guion es un proceso, un periodo de desarrollo orgánico que cambia y avanza continuamente; es un oficio que de vez en cuando se eleva hasta la categoría



de arte. El autor pasa por una serie de etapas concretas al dar cuerpo y dramatizar una idea; el proceso creativo es el mismo para todos los tipos de escritura; sólo cambia la forma. (p.13)

Por su parte Andreu (2016), afirma que la diferencia del guion de ficción -ya mencionado anteriormente- también implica “la salvedad de que aquello que se tiene entre las manos es una criatura más viva, más difícil de controlar” (p.139). En otras palabras, este guion no es manipulable los diálogos y actividades que realizan los personajes, protagonistas y antagonistas. En base a este presupuesto, Quijano et al (2009) y la Andreu (2016) plantean la realización del guion en dos aspectos: literario y técnico.

1.3.1.7.1. Guion literario

Quijano et al (2009) explica que este guion lo elabora el guionista y en él se establece la escritura literaria, textual, cinematográfica, que muestra los diálogos (en el caso del cine ficción) y describe los lugares y eventos en el que se desarrollará el documental.

1.3.1.7.2. Guion técnico

Con respecto a guion Quijano et al (2009) afirma este que lo elabora el director, después de recibir del guionista; involucra aspectos literarios y técnicos, como los movimientos de cámara, encuadres y planos. Por otro lado, según explican Andreu (2016) y Rabiger (2001) en el guion técnico se grafica un cuadro dividido en dos partes. En el lado izquierdo se colocan los datos visuales de una secuencia, es decir una descripción de lo que se verá en el documento audiovisual; en tanto que, en la derecha, se escribe el contenido de cada escena, el sonido, fondos musicales, planos, ángulos, textos que al que el personaje se referirá. Por su parte Quijano et al (2009) expresa que el guion se establece por columnas: número de escena y planos, encuadre, posición de cámara, movimiento de cámara, iluminación, escenarios, descripción del tiempo (noche, día o tarde) y el espacio: interior, exterior. Otra columna corresponde solo al sonido, diálogos, textos que narrará la voz en off, efectos de sonido y diseño sonoro, música.



En opinión de Andreu (2016), el guion debe constar de: *desarrollo de personajes, localizaciones, estructura, diseño visual y sonido*. En referencia al *desarrollo del personaje*, el guion debe contener la información completa de las personas que participarán en el documento.

En definitiva, qué es lo que esa persona aportará a la narración de la película. Se escriben las frases más interesantes que se hayan obtenido en las entrevistas previas y que reflejen lo más exactamente posible las premisas que hemos definido para el documental. (Andreu, 2016, pág. 140)

En relación con las *localizaciones* o locaciones el guion debe constar de una descripción minuciosa de los lugares en los que se llevara a cabo el rodaje, entrevistas, testimonios, etc. Esta descripción debe incluir los espacios: exterior o interior que tiene cada lugar. Para Andreu (2016) un asunto importante es lo que “se escucha en las localizaciones” (p.140), pues el entorno debe ser el adecuado para el registro de las entrevistas.

En lo que dice relación a la *estructura*, el guion debe sostener una descripción clara de cómo la información se irá desarrollando, la secuencia importante que revele la idea principal, las imágenes e información para el cierre, las historias paralelas (si se incluyen) y cómo será el uso de los tiempos: pasado, presente, futuro.

En el documental, a diferencia de la ficción, no podemos tenerlo todo controlado, como ya hemos repetido. Pero es importante que nos fijemos unos objetivos, pocos, pero claros, y saber que esos puntos son necesarios para que podamos transmitir nuestra idea. Debemos utilizar todos los recursos narrativos a nuestro alcance adecuados a la historia, a lo que nos transmitan los personajes, a sus sentimientos y emociones, incluyendo las acciones que se realicen y que servirán para el desarrollo de la estructura. Valoraremos si el uso de fotografías e imágenes de archivo servirán para que nuestra película tenga más dinamismo y acción interna. (Andreu, 2016, pág. 141)

En cuanto al *diseño visual*, es significativo que el guion lleve el estilo visual con el que se desarrollará el documento fílmico: cámaras estáticas o en movimiento; personajes en movimiento; colores naturales, cepia, cinematográfico, etc.; imágenes naturales; transiciones



de planos a gran velocidad o en cámara lenta; o aplicación de efectos transitorios, gráficos, imágenes, infografías, animaciones, etc.

Es muy importante concretar qué tipo de documental se quiere hacer en términos visuales para poder dar las indicaciones lo más exactas posibles al director de fotografía y al operador de cámara, que desde el primer momento deben conocer el diseño visual y trabajar acorde a ello. (Andreu, 2016, pág. 142)

Finalmente, respecto del *sonido*, Andreu (2016) explica que el guion debe especificar el uso de elementos importantes como: *la voz en off*. En este caso es trascendental determinar quién será el encargado de esta área. Otro punto de esta etapa es el diseño sonoro que hace uso de *música extra diegética* -rápida, lenta, violenta, relajante, etc. (música que escuchará el espectador), y *música diegética* (música que se escucha en las localizaciones, para dar entorno o ambiente a los sucesos: entrevista, tomas de paso, etc.).

También es muy importante el silencio. El silencio puede ser más elocuente en algunos momentos que muchos sonidos. Es conveniente dejar respirar y no convertir el documental en un flujo continuo de voces, música y efectos que puede llegar a convertirse en ruido. (Andreu, 2016, pág. 142)

Cumplido estas especificaciones, directrices y elementos en el guion, todo estará listo para empezar el siguiente proceso de la realización audiovisual, el rodaje en la producción.

1.3.2. Producción

Este es el segundo proceso de una realización audiovisual. En esta etapa, las ideas, los textos y descripciones y directrices del guion se aplican y ejecutan. En opinión de Roy Thomson (2001) en su obra *Manual de montaje* explica que en esta fase en que se usa herramientas (planos: general, entero, largo, americano, medio, medio corto, primero, primerísimo y detalle; ángulos: picado, contrapicado, nadir, cenital; movimientos de objetivo (zoom); movimientos de cámara; exposición e iluminación; etc.), y equipos cinematográficos necesarios (cámara trípode, grúa, drone, pedestal, carril, estabilizador, etc.



1.3.2.1.Rodaje

Para Andreu (2016) en la etapa del rodaje debe considerarse: personas (protagonistas) y las entrevistas. En relación con el procedimiento del rodaje, el autor sostiene que tanto en el documental como en el cine ficción, tomando en consideración que el rodaje puede alterarse por diversas causas: disposición e indisposición de los entrevistados, fallos de equipo o personal, alteraciones del clima, problemas en las localizaciones, etc. Del mismo modo, para el citado autor, en el rodaje se debe contar con el personal necesario: director, productor, director de fotografía, camarógrafo y sonidista. Además, el registro de actividades, tomas de paso como entrevistas tienen que ser minuciosos y precisos (equipos técnicos y humanos, entrevistados), pues como bien menciona Andreu, los hechos no vuelven a ocurrir -de la misma manera-. Así mismo, es importante ir recogiendo anotaciones de las cosas, ideas, situaciones, actuaciones más importantes que se presenten en el transcurso de la grabación y que en la etapa del montaje podría ser de mucha utilidad.

El estilo visual, el tipo de planos y los movimientos de la cámara ya estarán previamente decididos y discutidos con los miembros del equipo, pero en muchos casos no se podrán llevar a cabo como se imaginaba. Tenemos que pensar que el documental es acción y por lo tanto, si esta no se produce, debemos ir empujándola. El cine es movimiento. Si los personajes que vas a entrevistar no se mueven como tú hubieras querido quizás tengas que plantearte rodar elementos de su entorno para que la imagen no sea tan estática. (Andreu, 2016, pág. 145)

Finalmente, es importante considerar a las locaciones, pues en algunos momentos tendrán un protagonismo importante, de ahí que para Andreu (2016) es sustancial mostrar al personaje y su entorno. En este sentido, en el caso del trato a las personas, el autor los menciona como lo más importante del documental y que por consiguiente se debería llamarlos “protagonistas” (p. 146) en lugar de personajes.

1.3.2.2.Entrevistas

Por otra parte, para Rabiger (2001) el aspecto clave de la de producción son las entrevistas, al que denomina alma del cine documental, ya que estas poseen una estructura y directrices



esenciales para su correcto tratamiento. Además, el autor afirma que el documental a través de las entrevistas se busca indagar, escuchar y “ayudar a otra persona a expresar el sentido de su vida” (p. 132).

La entrevista es una forma de autoría desplazada y un medio con el que conducir a otros seres humanos a la facilidad de expresión, en especial a los que no están habituados a hablar sobre las intimidades más secretas de su vida. (Rabiger, 2001, pág. 132)

En este sentido Andreu (2016) y Rabiger (2001) plantean metodologías para el desarrollo de la entrevista. El primer autor afirma que antes de empezar la conversación con un individuo o grupo, el entrevistador debe estar bien preparado, informado y documentado acerca del tema y los protagonistas que participarán en el documento. Con esa preparación previa y de acuerdo con el tema se procede a realizar el cuestionario que debe ser aprendido por el entrevistador, sin perjuicio de que durante la entrevista pueda oírla.

Acota que es importante que el entrevistador se gane la confianza del protagonista, para lo cual sugiere que el entrevistador mantenga con aquel un diálogo informal previo a la entrevista para aclarar algunas dudas, así como para explicar la temática y objetivo del encuentro; de ahí que según Andreu (2016) “utilizar la palabra «conversación» en vez de «entrevista» tranquiliza a las personas” (p. 147). Sin dejar de lado que, según criterio del mencionado autor el entrevistador debe explicar que la entrevista será guiada situación que tranquiliza al protagonista.

También se debe advertir que es un documental y que no todo se va a utilizar, que por supuesto no teman equivocarse. En cualquier momento se puede apagar la cámara y podemos ofrecerles la opción de repetir su respuesta si sienten que no lo han hecho bien. Si parece que la respuesta que han dado es la que necesitamos para el documental podemos decirlo, pero si insisten en repetir debemos permitirleslo, ya que quizás por inseguridad quieran expresarse mejor, aunque luego en montaje nosotros seleccionaremos la toma que más convenga al interés del documental. (Andreu, 2016, pág. 148)



En este mismo sentido acota Andreu que en el transcurso de la entrevista el entrevistador debe dar la atención al protagonista, para cuyo efecto el contacto visual se vuelve recomendable.

Para Rabiger (2001), el entrevistador debe mostrarse natural al hacer preguntas y acota: “es importante no tener la cara sumergida en unos legajos de notas” (p. 134); así mismo explica que las preguntas que se planteen deben ser de lenguaje sencillo y conversacional, dependiendo del tema indagado, sostiene además que en la realización del documental, a diferencia de otras realizaciones: reportaje, informativo, etc., durante la entrevista es importante que el entrevistador, gestualice, sonría, asiente con la cabeza, para una afirmación o negación, que manifieste sorpresa, duda o indignación, hechos que demuestran interés y naturalidad, interés y naturalidad que tienen que ver con la obtención de la información apropiada y de interés, que tiene valor y aporte para el documento.

Recuerde que el espectador no tiene conocimiento previo de lo que se está narrando, por lo que se hace necesaria una explicación clara y precisa por parte del entrevistado. La entrevista debe ser una exploración que conduzca a la comprensión de un tema, de manera que debe conseguir que el entrevistado se *atenga al tema* hasta agotarlo. Continúe indagando hasta que sea usted quien llegue a comprender perfectamente los hechos y las emociones. (Rabiger, 2001, pág. 135)

Por su parte, Andreu (2016) expresa que en otras ocasiones es preciso insistir con la pregunta, replantearla con otras palabras e incluso repetirlas. En este sentido Rabiger (2001) manifiesta que si es una entrevista de profundidad la mejor opción es comenzar con preguntas referidas a los hechos y dejar con más carga emocional y de intimidad para más tarde, esto es cuando el entrevistador se sienta más cómodo. Acota que, en ciertos casos cuando las preguntas espontáneas surgen y el entrevistado se vea sorprendido por no saber cómo y por dónde empezar, sería aconsejable que el entrevistador piada una respuesta corta o resumida.

En lo que respecta a la posibilidad de que durante el rodaje del documental se presenten fallos técnicos o de personal, Andreu (2016) sostiene que es importante explicarle tal situación al entrevistado, puesto puede creer que el error viene de él.



Otro asunto sugerido por Andreu (2016) es que durante la entrevista los movimientos y la ubicación de los equipos, así como del personal es imprescindible para ganar la confianza del entrevistado. En este sentido Andreu (2016) afirma:

La posición del director en la entrevista es fundamental. Para crear un ambiente más íntimo es recomendable que el realizador se sienta lo más próximo al eje del objetivo de la cámara. Esto nos garantiza que el entrevistado, que mirará al director, tendrá la mirada casi alineada con el eje del objetivo y por lo tanto parecerá que habla con el espectador. Dependiendo de lo que se quiera obtener quizás esta norma no se cumpla, pero sí hay que tener muy presente hacia dónde mira el personaje.
(p. 148)

Por último, por Andreu (2016) al finalizar la entrevista es significativo que el entrevistador conceda a los protagonistas la última palabra, para lo cual puede “preguntar si hay algo más que quieran decir” (p. 148). Lo que denotaría el interés, importancia y protagonismo al entrevistado.

De ahí que, conforme con estas menciones, se puede resumir el alcance de la entrevista en la siguiente directriz dada por Rabiger (2001):

Planifique la entrevista de manera que las preguntas provoquen respuestas que cubran aspectos específicos; ☐ No tema llevar el control de la entrevista; Mantenga el contacto visual a toda costa; ☐ No piense en la pregunta siguiente, porque le impedirá escuchar; Se trata de su película; no permita que el entrevistado decida llevar el control; ☐ Cédale el control al entrevistado si con ello logra que sus revelaciones sean más interesantes; ☐ Por encima de todo, sepa leer entre líneas; Déjese llevar por la intuición y el instinto. (p. 135)

En base a estas observaciones y planteamientos mencionados se puede concluir que de la obtención de tomas y entrevistas en el rodaje el material está listo para ser tratado en la edición y montaje en la postproducción.



1.3.3. Postproducción

Según Thomson (2001), en esta etapa se trabaja con material bruto -metraje- conseguidos con la grabación y registro de imágenes en la etapa de producción. Según Rabiger es la fase que trata el material filmado -copión- que posteriormente será presentado al público. Por otro lado, Andreu (2016) asevera que esta etapa es la parte elemental de la realización, puesto que, hasta este punto, a diferencia del cine de ficción, el documental y su guion siguen abiertos a cambios o reestructuraciones y es aquí, en la postproducción, que se define y concreta el documento.

Para esta etapa también existe metodologías que ahorran tiempo y agilitan la realización. Por un lado, Quijano et al (2009) explica que la primera actividad es regresar al guion para revisar y esclarecer las ideas pasa a paso. Según Andreu (2016) esta actividad (revisar el guion) tiene como objetivo evidenciar si se sigue manteniendo la idea nuclear del proyecto, si los conflictos que queríamos mostrar están reflejados.

Basados en el script, guion de rodaje y guion técnico se procede a analizar las diferentes tomas por plano y a su vez por escena, seleccionando las que serán tenidas en cuenta como soporte y las que se consideren dentro del perfil buscado.
(Quijano, y otros, 2009, pág. 78)

Según Andreu (2016) en algunos casos resulta importante transcribir las entrevistas, puesto que se podrían encontrar estructuras nuevas para el guion, de ahí que es importante estar acompañado del mismo en toda de esta etapa.

Consideramos, que ha sido recabada la información y revisado el guion, se precedente organizar y seleccionar las grabaciones: tomas y entrevistas. Con respecto a la organización del material registrado, se vuelve imprescindible organizarlo antes de ir al programa de edición; para ello se procederá a organizar el material en carpetas, de tenemos, por ejemplo: tomas, entrevistas, testimonios, gráficos, imágenes, animaciones, etc. Si las grabaciones se hicieron en determinados días o lugares, lo conveniente sería encarpetar la información por fechas o nombres de los lugares respectivamente. Procediendo de igual manera en el caso de las entrevistas. Esta actividad es como una especie de codificación que solo el editor y montador



entenderán y que por consiguiente facilitará la colocación, escritura del documental, y búsqueda de videos en caso de pérdidas o accidentes.

En cuanto a la selección del material es necesario observar con detenimiento la calidad del sonido, calidad visual, significado, etc. Ahora que, tanto en la organización como en la selección del material deben estar basados en el guion.

1.3.3.1. Conversión de datos/selección

En opinión de Quijano et al (2009), es importante la Conversión de datos: analizar las tomas seleccionadas, e ir descartando la información no relevante, este proceso ocurre luego de la selección del material.

En estado llegamos a la etapa del Montaje, que significa llevar el material al programa de edición. En palabras de Quijano (2009) el montaje empieza con la colocación del material fílmico en la línea de tiempo, cuyo orden será establecido en base al guion.

1.3.3.2. Edición y montaje

En lo que respecta a la Edición y Montaje, Quijano (2009) sostiene que en esta etapa corresponde realizar los *Cortes y Transiciones*, es decir enlazar el material entre planos, ángulos, etc., determinados por el significado narrativo que se le quiera dar al contenido del trabajo, pudiendo seleccionar entre corte directo, fundido a color, disolvencia, cortina y barrido.

Otro proceso de la post producción es la *corrección de color*, que según Quijano et al (2009) es necesaria cuando hay defectos de continuidad entre las señales de video, de lo cual se precisa cambiar la temperatura de color por medio de patrones RGB, en el que se busca igualar, minimizar los defectos técnicos al momento del rodaje.

1.3.3.3. Corrección de sonido

De acuerdo con el criterio de Jullier (2007), esta fase es tan importante como la construcción del guion, porque el sonido es un componente indispensable en la transmisión de mensajes. La utilización de una música, fondo, ruidos o silencios con ritmo, velocidad, melodías y tiempos



componen un lenguaje transmisor de información, incluso de emociones y sensaciones. En el cine de ficción por ejemplo el sonido es básico, sin él, una película de suspenso no podría ser tan impactante como cuando usa pasos, ruidos estrambóticos, fondos dramáticos, etc. En el caso del documental es precisamente así, la diferencia es que el sonido no se enmarca como un drama narrativo más, sino más bien como un acompañamiento al desarrollo de la información. Acota Jullier (2007) que, sin una banda sonora en el documento audiovisual, la información perdería valor único. En este sentido, el sonido también puede tener arreglos y ediciones: velocidad, cortes, fundidos, etc. Y en el caso de usar una voz en off, su labor es la de acompañar y relatar la información que no se ve en imágenes o para explicarlas. De ahí que, según Andreu (2016) si hay intención de usar una narración en *off*, se debe tener ya escrita y así podremos jugar con ella mezclándola con las transcripciones de las entrevistas, de los diálogos para ir comprobando cómo funciona.

Finalmente, y para mayor abundamiento se cree conveniente citar el siguiente resumen del tratadista Rabiger (2001) con respecto a todo lo que implica esta etapa (post producción).

— Visionar los copiones, o filmaciones diarias, con el fin de que el director comente lo que crea oportuno y haga la selección del material. — Ordenar que se efectúen las transcripciones de los diálogos. — Cronometrar. — Confeccionar un “guion de montaje”, que es una forma de planificar sobre el papel la estructura de la película. — Primer montaje o montaje en bruto. — Montaje afinado. — Grabación de la narración (si la hubiere). — Grabación de la música (si la hubiere). — Limpieza y comprobación de los diálogos para su posterior ecualización — Preparar todos los componentes del sonido para hacer la mezcla (los efectos, la música, el sonido ambiente). — Mezcla de las pistas para producir una pista de sonido única clara y fluida. (Rabiger, 2001, pág. 183)

En base a esto podemos decir que el trabajo de post producción que implica editar y montar el registro fílmico es una etapa laboriosa e importante. Laboriosa, puesto que como se construye guion, este no se puede controlar en el caso del documental, de ahí que en el camino se pueda encontrar con sorpresas llamativas y decepcionantes. En este contexto el desafío principal es mantener la idea con la que inició el proyecto, de ahí que el guion y el desarrollo de las ideas en una sinopsis, es muy significativo y de mucha importancia. En un documental la producción



tiene como fundamento sustancial las entrevistas y testimonios, para lo cual el entrevistador debe estar bien preparado y listo para desarrollar la conversación con total naturalidad e interés. Lo que redundara en que la información que se obtenga de los testimonios resulte relevante y de mucho aporte para el proyecto audiovisual documental.

Con este tratamiento, análisis, exposición y aclaración del concepto audiovisual, sus formas, técnicas, influencias, y proceso de realización, a razón de este proyecto vamos concebir una de ellas, el documental y en principio la rama de la cual se riega y ha tenido gran trascendencia y atribución histórica, el cine.

1.4. El cine

1.4.1. Ficción y no ficción

El cine, desde que hace su aparición en el año 1900 y que André Bazin (1996) en su obra *¿Qué es el cine?* lo denomina como “*el registro fotográfico del movimiento*”, ha influido en las sensibilidades de los espectadores y los ha cautivado con sus cámaras fotográficas, cinematográficas e imágenes proyectadas “consigue crear la ilusión de realidad” (Mendoza, 2015, pág. 115).

Para Bazin (1996) este “fenómeno idealista” (p. 10) ha sido un tema de mucha controversia a través de la historia. Además, para Carlos Vega Escalante (2012) en su obra *Cine de no ficción: formas y géneros*, el cine “fue el resultado de una evolución de varios experimentos” (p. 8) o accidentes progresivos, que ha tenido un fuerte des uso –por técnica o idea- originado desde sus precursores.

Los que han tenido menos confianza en el porvenir del cine como arte e incluso como industria, son precisamente dos industriales: Edison y Lumière. Edison se contentó con su quinetoscopio individual, y si Lumière muy juiciosamente no quiso vender su patente a Méliés, fue porque pensaba sin duda sacar un mayor provecho al explotarlo él mismo, pero siempre considerándolo un juguete del cual el público terminaría un día u otro por cansarse. (Bazin, 1966, pág. 12)

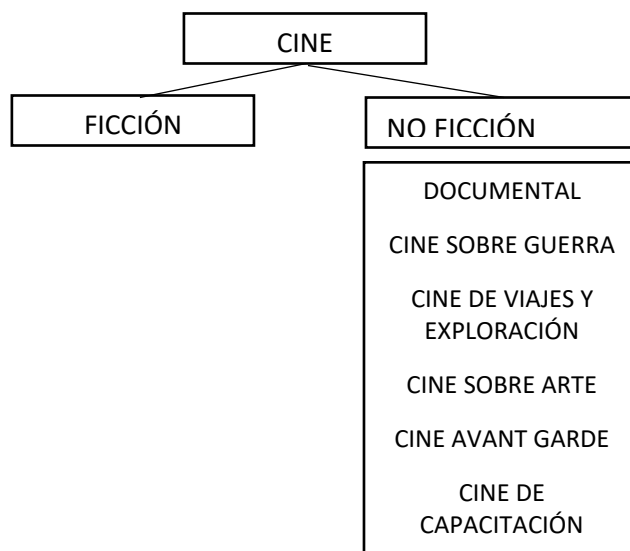


Por su parte Bazin (1996) y Escalante (2012) concuerdan que el cine, no es sino hasta Joseph Plateau, que es estudiado, en consideración ya no como arte, si no como estructura: técnicas y elementos sonoros, de color y relieve que podrían plasmar las ideas e ilusiones externas del mundo. Bazin (1996) explica que la primicia de la imagen es accidental histórica y técnicamente, puesto que los únicos principios del cine inquieran imitar a la naturaleza (cine de ficción). Por lo tanto, “el cine no se ha inventado todavía” (p. 12).

El cine de ficción es calificado por Escalante (2012), como cine narrativo, y cine de palabras por el teórico Bill Nichols (1997). Esta calificación con respecto al registro de oratoria de personajes, el uso de un narrador y el uso abierto de los tiempos. Las extensas discusiones sobre este arte, desde sus inicios y sus principios, han sido tratados por Escalante (2012) a través de su estudio “Cine de no ficción: formas y géneros”. En este estudio, el autor menciona a importantes pensadores teóricos y escritores en la rama del cine como Bill Nichols, David Bordwell y Kristin Thompson, Zunzunegui, Genette, Jacques Aumont, José Sánchez Noriega, Richard Barsam, Miquel Frances y John Grierson, y expone que el origen del cine no empieza por el de ficción, si con el de no ficción.

Lo verdaderamente importante a destacar en estos orígenes del cine es que considerando al cine científico como la célula germinal y al cine de viajes, como un desarrollo primario de las temáticas impulsadas por los Lumière, se distinguen ya géneros de lo que muchos años más adelante sería englobado en el concepto de cine de no ficción. Un detalle a destacar, por supuesto, es la inexistencia hasta ese momento de cualquier atisbo del concepto de cine documental, el cual, también, vendría a aparecer años más tarde. (Escalante, 2012, pág. 10)

Según Escalante (2012) es importante analizar el termino CINE, puesto que puede confundirse con un solo tipo, el de ficción. En este sentido el autor menciona que la historia del término demuestra que existe una separación importante entre la ficción y la no ficción; explica mediante su investigación que el cine se divide en dos ramas: ficción y de no ficción. Por consiguiente, es importante aclarar este término debido a la confusión que ha surgido durante un largo tiempo. En este contexto Escalante afirma, en primer lugar, que estos dos tipos de cine toman “la realidad como materia prima”: contextos, sucesos, hechos, personajes, lugares, etc.

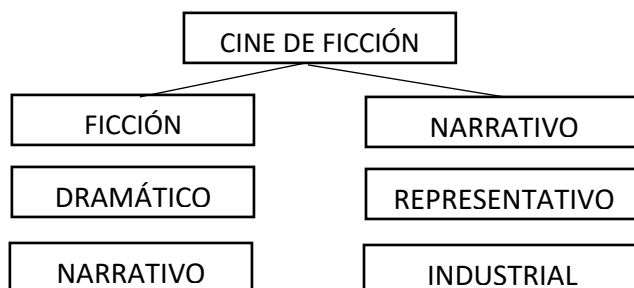


1.4.2. De ficción

Aunque el Cine de Ficción se le define de diversas formas, todas se caracterizan de una directriz irrefutable: “el uso de lo imaginario, lo irreal, la ilusión de verdad, la simulación, etc.” (Escalante, 2012, pág. 22). Además, según el autor, el cine de ficción está fundado estructuralmente de una historia, obtenida por la imaginación o por la realidad, que emplea un drama o que se estructura basada en el conflicto dramático, es decir un encuentro de fuerzas encarnadas por personajes ficticios, inventados, monstruos, animales fantásticos, etc. A su vez, el drama se desarrolla dentro de una estructura *Narrativa* conocida como trama: enlace, desarrollo, clímax y desenlace. José Sánchez Noriega (citado por Escalante, 2012) asume que “la ficción se suele identificar con lo narrativo, el cine de ficción es lo mismo que el cine narrativo” (p. 23). En definición del autor “el cine de ficción es tanto dramático como narrativo” (p. 23) y explica que anteriormente Jacques Aumont (citado en Escalante, 2012) y sus colaboradores habían utilizado una definición semejante al designar al cine de ficción como cine “narrativo-representativo-industrial (NRI)” (p. 23).

(...) narrativo, por las mismas razones que se han explicado anteriormente; representativo, en consideración a los aspectos que lo hacen semejante o parecido a la realidad, tanto en imagen como por sus componentes espaciales y temporales; y, finalmente, industrial, por tratarse del cine con mayor producción y difusión a nivel general. (Escalante, 2012, pág. 23)

Por lo tanto, una definición amplia del cine de ficción implica: “cine de ficción-dramático-narrativo y cine narrativo-representativo-industrial” (Escalante, 2012, pág. 23).

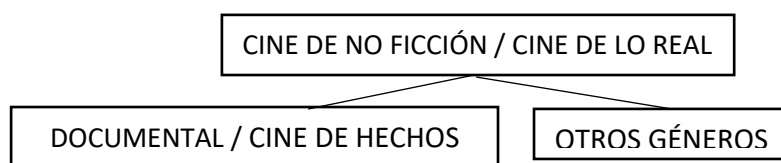


1.4.3. De no ficción

Con respecto al cine de No Ficción, Virgilio Tosi (citado por Escalante, 2012) afirma que nació con el “rostro” del cine científico y experimentos de investigadores que trataron el fenómeno de la recreación del movimiento humano y animal, cuyos descubrimientos fueron adoptados por los Lumière, comenzando así el registro de la realidad. De ahí que, unos de sus primeros filmes correspondan a la escena que muestra a los trabajadores saliendo de sus fábricas. De manera que Barsam (citado en Escalante, 2012) en su libro “*Cine de no ficción: Una crítica a la historia*” desarrolla el concepto este tipo de cine y dice que, el cine de no ficción “sería aquel que se apega a una especie de realismo cinematográfico, es decir, un cine que presenta hechos de la realidad” (p. 17). Es de precisar que este tipo de cine también puede contener una estructura narrativa, sin embargo, difiere del cine de ficción por no sostener una historia evocada de la imaginación, constituida del drama y desarrollada por personajes ficticios.

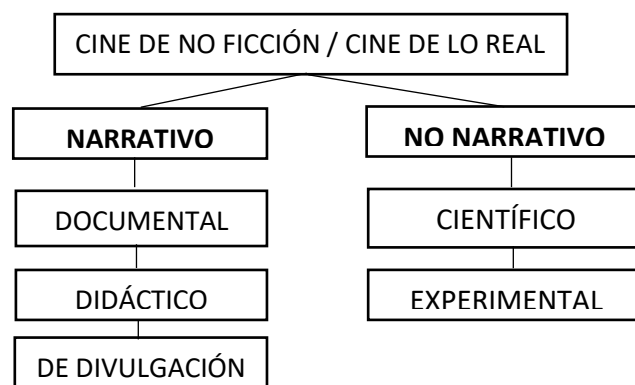
Del mismo modo para Grierson (citado en Escalante, 2012) la diferencia principal de estos dos tipos de cine radica en el hecho de que en el cine de no ficción muchas realizaciones “justificaban su contenido en hechos tomados de la realidad sin vestuarios, actores o escenografía” (p. 16). Además, el autor concluye que el cine de no ficción puede dramatizar los hechos, pero no los personajes, es un cine en el que el realizador enfoca su visión personal y la cámara en sucesos reales y la interpreta de forma creativa.

Por su parte, Escalante (2012) enmarca al cine de no ficción como El Cine de lo Real dentro del cual se encuentra el Documental y Otros Géneros. Barsam (citado en Escalante, 2012) afirma que el género documental -que tiene un fin específico- es cine de no ficción, pero no todos los filmes de cine de no ficción son documentales. Con este precedente se establece que el cine de no ficción está constituido por varios géneros además del Documental o Cine de Hechos. Los otros géneros soportan diferente estructura y función, en el que esencialmente “tiene como base creativa la realidad” (p. 19).



1.4.3.1. Géneros de no ficción

En relación con el aspecto narrativo los escritores Bordwell y Thompson (citados en Escalante, 2012) en su libro *El significado del film* afirman que existe géneros dentro del cine de no ficción que utilizan la narración como elemento natural para relatar otro tipo de contenidos cinematográficos como el documental o película didáctica. Cabe recalcar que en este aspecto -narrativo- el cine de no ficción contiene narración no dramática, a diferencia del cine ficción con narración dramática. Además, según el autor, en la contraposición de lo narrativo y lo no narrativo, el cine de no ficción sostiene géneros no narrativos, y el esquema quedaría de este modo:



Así mismo, en el espacio de los otros géneros de no ficción Escalante (2012) menciona una primera clasificación de Bordwell y Thompson, a los que Bill Nichols (citado en Escalante,



2012) los cataloga como *discursos de sobriedad*. Dentro de esta clasificación están: categórica, retórica, abstracta y asociativa.

El género de *Categórica* desarrolla el tema en partes o categorías; la *Retórica*, este tipo de cine presenta argumentos y sus respaldos que persuaden de una u otra forma en la opinión, postura, ideología o emoción del espectador; la *Abstracta* es un tipo de cine más libre en su organización, atrae la atención del público hacia cualidades visuales y sonoras: forma, color, ritmo sonoro, etc.; y, finalmente, la *Asociativa* que trabaja mediante amalgama de imágenes conectadas, vinculadas con el fin de provocar una emoción, no necesariamente dentro de una categoría, acompañada de argumentación o con cualidades visuales.

En el caso del presente proyecto “tras las huellas de las salas de cine en Cuenca”, el objetivo radica -en parte- a la antes referida clasificación, considerando que, la estructura del filme se desarrollará a través de un esquema: inicio, desarrollo y cierre (estructura narrativa). Al desarrollar el tema en partes lo ubica dentro del género categórico; en sentido retórico y asociativo, el audiovisual - con la participación testimonial de personas especialistas y público en general con conocimiento al respecto del tema- pretende inducir en los espectadores una reacción analítica, de opinión, y de emoción.

De regreso a la clasificación de los géneros de cine de no ficción, Escalante (2012) manifiesta que los estudios sobre la evolución del lenguaje cinematográfico que define y forja formas y géneros cinematográficos de no ficción ha tenido un proceso progresivo. El autor puntualiza que entre los géneros de este tipo de cine de no ficción está el documental (de interés para este proyecto) y los describe en detalle.

Según Escalante (2012) el cine de no ficción se divide en 15 géneros a saber:

1.4.3.1.1. *De viajes o traveloges*

Es un tipo de realización hecha por viajeros en el que se exhiben lugares, paisajes, personas, culturas, etc., muy populares al inicio del cine. De hecho, algunas de las primeras películas importantes de no ficción ahora son reconocidas incluso como documentales. Así tenemos por ejemplo a *Nanook of the North* (1922) y *Moana* (1926) de Flaherty. De tal forma que en opinión



de Escalante los principios del cine fueron filmes de viajes, en las que Flaherty, como otros cineastas, dejaban ver gran parte de su interés al presentar diferentes formas de vida. Estos filmes demostraron el poder de la cámara para apelar al consciente de las personas a través de la información visual. “Los primeros filmes de este tipo no fueron sino registros visuales de hechos ocurridos en ciertos lugares sin una mayor pretensión que eso” (Escalante, 2012, pág. 86).

1.4.3.1.2. *Científico*

En este tipo de cine se registran actividades de científicos y expertos en áreas de la ciencia. Surgió como herramienta de apoyo a los trabajos y experimentos del movimiento de animales y personas. Escalante (2012) menciona que este tipo de cine fue el “origen” (p. 88) de todo el cine, no solo el de ficción.

En suma, el cine de los Lumière no puede ser otra cosa sino el resultado del trabajo de varios investigadores y experimentadores que básicamente estaban en busca de respuestas científicas a preguntas esencialmente de carácter fisiológico, particularmente en el campo del movimiento corporal, tanto animal como humano. A propósito de esto, Tosi señala que “los señores Lumière no hicieron otra cosa sino añadir un mejoramiento técnico a un invento inicial. En resumen, todos estos procesos finalmente dieron origen al nacimiento del cine, mismo que nació como cine de no ficción y más específicamente, como cine científico. (Escalante, 2012, pág. 88).

Así mismo, el autor sugiere que este tipo de cine ha provocado la aparición de tendencias didácticas en áreas como la medicina y sus diferentes especialidades: la cirugía y medicina forense. Es un tipo de realización idealizada para receptores especializados que conocen y dominan el contenido del filme, incluso el lenguaje utilizado. Se divide en tres tipos: *micro cine* (se puede observar organismos microscópicos, para lo cual es necesario un microscopio adaptado a la cámara), *macro cine* y *cine astronómico* (relacionado al estudio del espacio).



El cine científico también es conocido como cine de investigación pues es una herramienta para los especialistas que permite observar, analizar y comprender fenómenos y procesos que sólo son perceptibles con la ayuda de técnicas cinematográficas que permiten la aceleración, desaceleración o descomposición en etapas de dichos procesos o fenómenos. (Escalante, 2012).

1.4.3.1.3. *De divulgación científica*

es un tipo de cine realizado por cineastas con apoyo de especialistas de la ciencia. En este cine se explica descubrimientos, inventos, etc., a través de un lenguaje no especializado como en el cine Científico.

Asimismo, al reformular el discurso científico para la divulgación, es necesario respetar las características y la lógica propia de cada espacio de comunicación, así como reconocer y adaptar la propuesta al perfil de los destinatarios, estableciendo una serie de elementos que hagan del lenguaje científico algo atractivo y comprensible, tanto en lo visual como en lo discursivo. El autor de una película de divulgación debe llevar al espectador por el mismo camino que atravesó el descubridor original. (Escalante, 2012, pág. 94).

1.4.3.1.4. *Etnográfico*

Este cine no contiene de un guion como el resto de géneros; es un cine en el que los realizadores deben esforzarse en pasar por desapercibidos para no influir en los actos que un grupo de personas vaya a realizar en presencia de las cámaras; no hay entrevistas o declaraciones; es un cine de trabajo de campo para mostrar, exponer, conocer un tipo de sociedad específico del que se sabe muy poco. Ahora bien, es fundamental establecer que existe una importante diferencia entre el cine etnográfico y el documental antropológico. Escalante (2012) afirma que “el etnográfico es una especie de cine científico puro, mientras que el documental antropológico toma un punto de vista sobre un problema específico que una comunidad tiene” (p. 88).



1.4.3.1.5. *Didáctico*

Es un tipo de género cinematográfico que se utiliza como herramienta para la enseñanza, transmisión de conocimientos, habilidades, etc. Según Escalante éste se caracteriza de concreción, claridad, reiteración, motivación, comprensibilidad, duración. Y sostiene herramientas como la animación, esquemas sonORIZADA o insonORIZADA, utilización de un narrador, narrativa lógica y se sustenta como cine informativo.

El cine didáctico tiene como objetivo fundamental la enseñanza y como consecuencia la aplicación de este conocimiento adquirido por parte del espectador por medio de la película o programa de televisión visto. “El cine didáctico, es en primer lugar, un medio auxiliar en la enseñanza, un instrumento del que se sirve el profesor, unido al libro, al mapa y los demás medios auxiliares”. No se deben descartar los programas o películas destinados a la enseñanza de alguna técnica, manualidad o proceso proyectados en alguna empresa, escuela técnica o especializada. El cine didáctico opera con mensajes instructivos concretos, para audiencias determinadas y en circunstancias específicas. (Escalante, 2012, pág. 99)

1.4.3.1.6. *De guerra*

Son filmes realizados dentro de campos de batalla, usados como parte del entrenamiento militar y, que según Barsam (citado en Escalante, 2012) su intención es la de inducir, orientar y entrenar movimientos y estrategias antes de la guerra.

1.4.3.1.7. *Sobre arte*

Es aquel que parten de una obra de arte con reconocimiento, en la que el realizador trabaja en reinterpretarla dentro del cine. Artes tales como: artes del espacio, artes plásticas, artes del tiempo, artes musicales, conciertos de música popular y clásica, artes de representación y opera.

El cineasta que “se atreve” a retomar una obra de arte para reelaborarla con el lenguaje del cine, lo hace con plena conciencia de que la obra ante él es una obra



terminada y reconocida y que su labor únicamente pretende acercarla de otra manera al público, proporcionarle puntos de vista a los que no tiene acceso, características físicas de la obra o bien, técnicas utilizadas. Se trata de un trabajo cuidadoso que más que demeritar la obra, trata de enaltecerla al presentar una nueva visión sobre ella. (Escalante, 2012, pág. 107).

1.4.3.1.8. *De difusión cultural*

Este tipo de cine pretende aproximar al público a otras formas y expresiones artísticas dentro de un espacio. Para Escalante (2012) el tratamiento será sencillo y de fácil comprensión para el público y aunque su estructura es lineal, el uso de materiales de “stock” puede volverlo creativo al trabajar el guion, al tomar en cuenta el desarrollo del tema, los movimientos interesantes de la cámara, la iluminación artística, el montaje creativo, el uso de tomas aéreas, etc.

Por su diversidad, la forma que presenta este tipo de films tiene una gran diversidad de recursos (tal y como ocurre en el caso de la difusión de la ciencia). Por ejemplo, es muy factible recurrir a entrevistas, o explicaciones de expertos para lograr una mayor profundidad sobre el tema. Incluso el tema se puede dividir y ordenar en subtemas por su importancia. (Escalante, 2012, pág. 118)

1.4.3.1.9. *Promocionales*

Como el nombre lo indica, es un tipo de cine dirigido a un público específico y está dedicado a la promoción y publicidad de un determinado producto: personaje, objeto, evento, lugar, etc., cualquier cosa que se pueda vender y tenga como retribución un beneficio económico.

Es de destacar que los promocionales buscan un elevado impacto visual que atraiga la atención del espectador de manera muy focalizada por lo que los promocionales contienen imágenes atractivas logradas gracias a un gran despliegue de producción, que incluye filmación (no video, para destacar el trabajo de la cinematografía), contratación de actores y actrices importantes de cine, etc. (..) Por lo tanto, se puede



hablar de una estética sumamente cuidada, tanto que, en ocasiones, un promocional puede ser considerado como una “obra de arte”. (Escalante, 2012)

1.4.3.1.10. *Industrial*

Este tipo de cine promociona una empresa, un proceso o producto a un grupo más específico, como el caso de trabajadores de la empresa, cuya intención es usarlo de forma que motive a mejorar sus desempeños, mostrar avances de la institución, etc. Se diferencia del promocional, que está enfocado en una publicación televisiva, mientras que el industrial no.

Por supuesto, el creador de un trabajo de este tipo debe asegurarse de que el mensaje sea claro y directo, a la vez que convincente y, sobre todo, de identificación con la ideología de la empresa. Este tipo de trabajos son conocidos genéricamente como publrreportajes. (Escalante, 2012, pág. 120)

1.4.3.1.11. *Ensayo*

Escalante lo ubica entre el cine experimental y documental. En palabras de Escalante (2012), en este tipo de cine de no ficción “el realizador muestra su punto de vista sobre un problema, sin apegarse a formas tradicionales” (p. 121), caracterizado principalmente por el uso de un narrador que a diferencia del documental la voz del propio autor sirve de guía; en este cine existe un guion previo a la grabación.

El cine ensayo duda de la realidad y de lo unívoco de la imagen, se opone al exotismo documental. No se trata de montaje lineal, es un entretejido. Finalmente, es posible decir que el ensayo en su formato audiovisual comparte las bases de todo ensayo; sin embargo, lo distingue su capacidad de cuestionar a la imagen misma. (Escalante, 2012, pág. 123)



1.4.3.1.12. *Biográfico*

El autor explica que es un tipo de cine relacionado con la autobiografía y el mundo histórico, dedicado a la emisión de información y la recuperación de la vida del personaje, el mismo realizador. Según Escalante este cine requiere de imágenes de archivo, entrevistas con testigos y recreaciones; su estructura es abierta; para la reconstrucción requiere de documentos de memoria familiar; y se presenta en forma de relato.

1.4.3.1.13. *De animación*

Escalante (2012) lo considera como uno de los primeros tipos de cine y sostiene que responde a un principio técnico de crear movimiento a partir de objetos inanimados, a través del método “cuadro por cuadro¹⁷” (p. 126). El proceso de animación puede ir desde dibujos, recortes, pintura, decoraciones, y animación por computadora. Esta tendencia en el cine de ficción también tiene características narrativas, mientras que:

Por el contrario, en la animación del cine de no ficción, carece de una estructura claramente definida, por lo que la técnica, la estética serán lo más importante. Todo está en el efecto visual de movimiento, logrado mediante la técnica de animación, siempre como una prioridad por encima de alguna estructura definida y por lo tanto cuando más se podrá encontrar una cierta narrativa, pero que nunca abarcará aspectos de tipo dramático. (Escalante, 2012, pág. 128)

1.4.3.1.14. *De recopilación*

Es un cine que -según el autor- también se relaciona con el documental de reconstrucción, cercano al cine de experimentación. Torreiro y Cerdán (citado por Escalante, 2012) lo mencionan como un género “neovanguardia basada en la equivalencia conocida como found footage (pietaje encontrado) o bien como assemblage film (cine ensamblado), collage cinema”

¹⁷ Conocido como Stop motion, técnica de generación de video en la que los objetos o imágenes son fotografiadas una a una, de manera secuencial, con el objetivo de simular movimiento. Los personajes, objetos y escenarios pueden ser creados con diferentes materiales (plastilina, arcilla, cartón, tela, calcetines, peluche, etc.) y posteriormente “animados” en sistemas digitales. (Alberto Ramírez Martínez)



(p. 128) que consta de tres etapas: apropiación de documentación, ensamblaje o remontaje de fragmentos y creación de nuevo sentido.

Las prácticas del found footage agrupan numerosas y variadas operaciones en torno a lo fílmico. La propia manipulación física del; la manipulación de imágenes previamente registradas mediante procedimientos ópticos y mecánicos o el remontaje de films. Todas estas operaciones buscan, como explica William C. Wees, la manipulación del sentido de los materiales primeros: La que parece ser la tendencia que más ha estimulado a los creadores es la yuxtaposición de materiales de fuentes muy diversas para crear montajes en los que se juega de una forma muy productiva con el contexto, (des)contextualizando o (re)contextualizando las imágenes. (Escalante, 2012, pág. 129)

1.4.3.1.15. *Experimental*

El citado autor sostiene que es un tipo de cine evocado de la experimentación, inicialmente fue desarrollado para la resolución de problemas científicos. Se caracteriza por la ausencia de estructura específica que sostenga un drama como hilo conductor; así mismo, Escalante (2012) aclara que hay una diferencia importante entre experimentación en el cine y el cine experimental. Para el autor “lo experimental existe en el cine como un recurso en todos los géneros” (p. 131). Jean Mitry (citado por Escalante, 2012) refiere cuales son las vanguardias en que se divide el estudio del cine experimental: expresionismo, abstraccionismo, escuela soviética, surrealismo, escuela documentalista, free cinema, cine directo y cine underground.

En este sentido, sólo queda la duda de si cine experimental es la designación más adecuada para este tipo de manifestación, ya que, a través del tiempo, se han utilizado los más diversos términos para identificar a cierto tipo de películas: cine independiente, cine underground, cine moderno, cine artístico, cine puro, cine absoluto, cine esencial, cine de cámara, cine diferente, cine poético, cine personal, cine de vanguardia, entre muchos otros. (Escalante, 2012, pág. 129).

1.4.3.1.16. *Documental*



Según indica Philip Dune mencionado por Barsam (citado en Escalante, 2012), este es un tipo de cine experimental y creativo, construido con elementos como la entrevista, testimonio, documentación (material de archivo), etc. José Antonio Hurtado (2006) en su informe *Cine Documental* define a este tipo de cine “en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad” (p. 2). Mientras que en palabras de Nichols (1997) este tipo de cine de no ficción también puede ser narrativo, según como se plantee el tema o estructura. Por su parte Escalante (2012) dice que el documental tiene un aspecto antropológico puesto que “trata sobre el hombre y su relación con sus semejantes” (p. 154), y que tiene como base fundamental la subjetividad; está compuesta de dos compendios: realidad y verosimilitud; tiene una ligada conjetura con el periodismo: noticiero, reportaje; y se la relaciona con el cine experimental; finalmente, para Grierson (citado en Escalante, 2012) “el cine documental era una herramienta para la educación y propaganda” (p. 155).

El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor. Es más, conjunta estos otros discursos (de ley, familia, educación, economía, política, Estado y nación) en la construcción auténtica de una realidad social. (Nichols, 1997, pág. 40)

Hay que mencionar, además, que Escalante (2012) como Nichols (1997) sostienen que del documental pueden derivarse géneros, formatos, funciones, modalidades y tendencias que serán detalladas más adelante.

El documental es un género cinematográfico, por lo tanto, una forma de arte, narrativo, perteneciente al cine de no ficción en donde dentro de la esfera de lo humano se presenta un conflicto de carácter social, antropológico, económico o político, en donde los personajes y situación pertenecen, generalmente, a la realidad y la temática a tratar puede estar enmarcada en un contexto del pasado, actual o, inclusive, en el futuro. (Escalante, 2012, pág. 154).



1.4.3.1.17. *Falso documental*

Según Escalante (2012) este es un género de no ficción también conocido como “falso documental” (p. 204) o “género de no ficción que miente” (p. 203), y que Según Torreiro y Cerdán (citado en Escalante, 2012) se encuentra como “documental de ficción” (p. 204). Escalante (2012) advierte que al igual que el cine documental el falso documental consta de tema, hechos, situaciones, personajes, pero la diferencia es que en este cine desde el tema es ficticio. Por lo tanto, el hecho de que un espectador sea engañado dependerá del nivel de preparación previa ante el tema propuesto por el falso documental.

El falso documental más bien reta al espectador en su conocimiento de su propia realidad al presentarle hechos que, aunque falsos, el film los sostiene como verosímiles. Si el espectador resulta engañado, es resultado de su propia ignorancia sobre el tema presentado. (Escalante, 2012, pág. 205)

Escalante concluye que este género toma del cine de ficción el hecho de volver verosímil una ficción, lo no real: personajes, situaciones, hechos, lugares etc. En este sentido el falso documental trae su definición por su forma más que por su contenido, puesto que su estructura es diferente a la de ficción. Michael Rabiger citado en Escalante (2012) afirma que el falso documental ha tomado parte de la estructura del documental para “poner a prueba la credulidad del espectador y para cuestionar lo fidedigno y validez del documental

1.4.3.1.18. *Docudrama*

En palabras de Escalante (2012), es un tipo de cine que atrajo a mucho público en los años 40's y que combina una estructura documental y dramática. La diferencia con el cine de ficción es que en el docudrama la narración puede ser combinada con testimonios que dan veracidad al tema. Por su parte, Miquel Frances -citado por Escalante- lo bautiza como DOCUSOAPS o telenovela, que, a diferencia del documental, este género no cuestiona o critica a la realidad.



De esta manera, con este género se cierra el gran círculo que se inicia en el cine de ficción y concluye con la mezcla de géneros que lo une con ese complejo concepto que es el de cine de no ficción. (Escalante, 2012, pág. 206)

Considerando estas anotaciones sobre el cine y su derivación de ficción y no ficción, el tema del presente proyecto y del que parte este análisis tomaremos a uno de los géneros de no ficción para afianzar una decisión que respalda la forma de representar la investigación sobre Las Salas de Cine en Cuenca, el cine documental y algunas de los rasgos con las que esta realización audiovisual se relaciona: cine científico, antropológico, divulgación de la cultura y cine de recopilación o recopilación.

1.5. Cine documental

En este apartado advertiremos los planteamientos, definiciones, géneros, formas, tendencias, etc., del cine documental para más adelante explicar su aplicación dentro del presente proyecto.

1.5.1. Definición

El termino Documental -dentro del cine de no ficción- fue usado por primera vez por John Grierson para calificar y caracterizar un tipo de película. Grierson (citado en Escalante, 2012) asume a este tipo de filmes como el “tratamiento creativo de la realidad” (p. 148), luego de apreciar la realización *Moana* (1923) de Robert Flaherty. Al notar lo expositivo de este tipo de filme lo expresó como una forma de propaganda social. Por su lado, Barsam citado en Escalante (2012), denominó al documental como cine de hechos, construido con personas y situaciones reales. De ahí que, según Nichols -a diferencia del cine ficción- el cine de hechos responde a cuestiones sociales de las que el público está enterado de un modo u otro, y de esta forma lo enmarca como mecanismo para tratar asuntos cotidianos no imaginarios, aunque como se explicó anteriormente puede sostener una trama o desarrollo narrativo. Para Nichols (1997), el documental también depende de imágenes basadas en motivos e intenciones “más innovadoras en el aspecto formal y más responsables en el social” (p. 33). Por su lado Basil Wright (citado en Escalante, 2012) afirma que este tipo de cine es un método para acercarse a la información pública. De ahí que Jean Rouch también (citado por Escalante, 2012) diga que el documental es el resultado de requerimientos o necesidades sociales, políticos y educativos.



Por su parte Escalante (2012), explica que la definición más completa de este género de cine de no ficción es la que recoge Barsam cuando afirma que el Documental tiene una naturaleza experimental y creativa, puede sostener o carecer de una trama, surgen de una necesidad definida, es concebido con una idea motriz para “luchar por alguna causa” (p. 151) que el realizador tenga en mente y finalmente en sentido más amplio es un instrumento de propaganda. La característica experimental, según Escalante, Barsam y Nichols la configuran como una forma de arte (por el tratamiento y explicación de la condición humana). Por su parte Francés Miquel citado por Escalante (2012) señala:

El documental es un cine que se ocupa de darle un tratamiento narrativo y ordenado a la realidad que nos rodea...también nos aproxima a otra dimensión del discurrir histórico con diferentes órdenes de fragmentos de la realidad pasada o actual (...) es una herramienta de conocimiento, análisis y reflexión sobre la condición humana, hechos y fenómenos sociales, políticos o económicos. (p. 153)

En definitiva, a través de su estudio Escalante (2012) afirma que:

El documental es un género cinematográfico, por lo tanto, una forma de arte, narrativo, perteneciente al cine de no ficción en donde dentro de la esfera de lo humano se presenta un conflicto de carácter social, antropológico, económico o político, en donde los personajes y situación pertenecen, generalmente, a la realidad y la temática a tratar puede estar enmarcada en un contexto del pasado, actual o, inclusive, en el futuro. (p. 154)

1.5.2. Características

En base a la exposición de concepciones anteriores se puede notar varios elementos que componen o caracterizan a un documental. Escalante (2012) explica las características: la materia prima es la realidad: personas (su trato o relación con otros), lugares, hechos (sociales, políticos, económicos, etc.) ; es expositivo: sustenta información pública o privada - sostiene o no aspecto narrativo: trama (enlace, clímax, desenlace), tiempos (pasado, presente o futuro); es una forma de propaganda: el realizador pretende convencer y manipular opinión pública; es subjetivo: está hecha en base a un punto de vista del realizador; es



experimental y creativo: es el género más libre, utiliza todos los recursos cinematográficos: desde manipulación de recursos hasta la realidad, no hay límites para la creatividad; “es una forma de arte” (p. 154).

Según el autor, la materia prima del filme es la realidad; la verosimilitud corresponde a la búsqueda de la verdad y “en el caso del documental una verdad manipulada” (p. 158), en la que claramente influye la subjetividad, otra característica importante de este género.

La manipulación en el documental no tiene grados ni niveles, es una herramienta natural de construir un discurso personal y subjetivo que da lugar al punto de vista de una sola persona: el realizador y que tiene como objetivo influir en la respuesta del espectador. (Escalante, 2012, pág. 173)

Además, según Escalante (2012), el documental sostiene una forma estructural del periodismo (noticiarios, reportaje). En el caso del noticiario tiene relación mantener como materia prima los hechos de la realidad que suceden diariamente; y, en el caso del reportaje por su destacable importancia, profundidad y extensión en la elaboración, además que “las notas periodísticas como el reportaje deben conservar sus criterios de objetividad” (p. 160). El referido autor sostiene que el reportaje es el género periodístico más completo: puede tratar temas de actualidad, puede trabajar a profundidad, un personaje, un hecho, un lugar.

Al final, puede plantearse que Nichols determina la diferencia entre documental y ficción únicamente por la posibilidad del primero de lidiar con el mundo y su realidad, en aspectos tan fundamentales como el lenguaje, la cultura, la sociedad, la política y la economía, es decir, la realidad y una probable interpretación de la misma. Es decir, el documental *es* la representación del mundo, mientras que la ficción es sólo una semejanza o imitación del mismo. (Escalante, 2012, pág. 169)

De regreso a la subjetividad y objetividad en el documental, Escalante (2012) advierte que este género no persigue la objetividad, que es entendida como una perspectiva “acrítica, imparcial, desinteresada y factualmente correcta, la objetividad ofrece sin embargo una argumentación acerca del mundo” (p. 173). De ahí que el autor sostenga



que un documental es subjetivo: tiene un fin, prevalece un narrador en primera persona, etc.

En este mismo sentido, esta subjetividad expone otra característica importante del documental: el punto de vista. Según el autor, el punto de vista engloba varias situaciones en las que por ejemplo las decisiones las toma el director; de ahí que exista la muestra de una perspectiva desde al autor o realizador del documento fílmico.

En cualquier producción siempre hay un realizador de quien depende una decisión final sobre lo que se está haciendo. Por lo tanto, la decisión de escoger un color, un peinado, una posición de cámara, dependen de este realizador que a final de cuentas mostrará su punto de vista de dicha situación. (...) El punto de vista es un elemento estructural fundamental en la construcción de un documental. Para así demostrarlo el director utilizará desde el lenguaje visual hasta el lenguaje hablado dónde llega a recurrir a métodos específicos como la retórica para tratar de convencer al espectador de lo acertado que es su punto de vista respecto al problema presentado. (Escalante, 2012, pág. 176)

Como se ha podido notar en el párrafo citado, otra característica implícita de la subjetividad es la retórica, la cual según el autor suele manifestarse a través de la voz de un narrador o conocido como voz en off.

(...) existen opiniones encontradas en cuanto al uso del narrador. Mientras que para algunos es el personaje que marca el liderazgo de opinión, para otros, sólo debe ser utilizado cuando la imagen y contenido no logren expresar lo deseado. Es decir, la intervención del narrador será limitada a ciertos momentos. (...) La forma más tradicional de presentar a este narrador es lo que se conoce como voz *en off*, es decir, una voz que va marcando, acentuando, reforzando lo que la imagen va mostrando. (Escalante, 2012, pág. 177)

Así mismo, para el autor, la integración del narrador en el filme documental expone con amplitud la ideología y el estilo del realizador: selección, construcción, distribución, etc., de la información, imágenes y sonidos.



1.5.3. Funciones

Por otro lado, entender la estructura, características de este género de cine, evoca averiguar cuál es su función. En primera instancia, al respecto, Grierson (citado en Escalante, 2012) responde que la principal función es el tratamiento creativo de la realidad; darles voz a aquellos que no la tienen; “convertir la temática que trata, sea pasado, presente o futuro, en un tema de actualidad” (p. 183).

Barsam agrega que “Por lo general, las películas de “no-ficción” provienen y se basan en una situación social inmediata: a veces un problema, una crisis, una persona aparentemente carente de interés dramático y sin importancia, o un acontecimiento” (...) por lo que destaca la fuerza del documental para transformar dicha situación y convertir cualquier de estos elementos en un tema fundamental y de interés general. Esto lleva a considerar otra función importante del documental, que es la de influir y/o provocar el cambio social. (Escalante, 2012, pág. 183)

Por su parte Michael Renov (citado por Escalante, 2012) establece cuatro funciones: grabar, revelar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; y, expresar. Mientras que por otro lado Michael Rigber también (citado por Escalante, 2012), dice que la principal función del documental es su atemporalidad, puede tratar cualquier tema del presente, pasado o futuro.

Evidentemente el documental tiene una función diferente a la del cine de ficción puesto que los protagonistas del documental no responden a las mismas necesidades que los de una película de ficción. En realidad, en el documental lo más importante es el tema social, la problemática que trata, no la película en sí, cosa completamente contraria a lo que ocurre en una película de ficción. (Escalante, 2012, pág. 185)

1.5.4. Géneros

Escalante plantea algunos géneros del documental, radicado en la variedad de temas y autores. De ahí que plantee primero *las tradiciones*, que se divide en naturalista (lugares



abiertos, cotidianidad) y realista (forma de muestra social); *histórica*: alimentada por situaciones ocurridas en lugares o tiempos distintos; y, *el autor como género*: filme ensayo.

1.5.5. Modalidades

Por otro lado, Nichols (citado en Escalante, 2012) clasifica los géneros del documental por sus modalidades, de ahí que mencione cuatro: *expositiva* (o ejemplificado con narración en off en el que el texto es más importante que la imagen), *de observación* (cine directo, *cinéma vérité*), *interactiva* (cine verdad, perspectiva del realizador con estilos, técnicas, etc.) y *reflexiva* (modelo no tradicional). En base a este precedente Nichols asevera que tanto el filme expositivo e interactivo sirven para realizar documentales históricos, mientras que el filme de observación “aborda con mayor facilidad la experiencia contemporánea” (p. 193).

Ahora que Escalante (2012) plantea una tipología de documentales entre los cuales constan: informativos, directos, de narración personalizada, de investigación, de entretenimiento, históricos, de perfiles o retratos y dramatizados. En este sentido Jaime Barroso (citado en Escalante, 2012) lo clasifica en: educativo, estéticos, experimentales, sociales, de arte, científicos y de investigación y culturales. De esta última clasificación Rabiger (2001) sostiene que, para diferenciarlos entre sí, el elemento narrativo es la clave para un tratamiento diferente.

Ante el panorama presentado de las diferentes propuestas de agrupar las películas documentales, es claro que irremediablemente existen coincidencias y también algunas diferencias importantes entre los autores, aunque como ocurre en estos casos, al final todas las propuestas son completamente válidas. (Escalante, 2012, pág. 197)

1.5.6. Tendencias

Finalmente, y basándose en los lineamientos de los géneros antes planteados, Escalante (2012) explica que en derivación de estas clasificaciones también existen tendencias del



documental, y de entre las cuales están: social, antropológica, política, reconstrucción histórica, falso documental, y el docudrama.

Dado que una de las prerrogativas del documental es trabajar con temas ocurridos o personajes del pasado, presente o futuro, esta tendencia se especializa específicamente en temáticas, personajes, situaciones, lugares del pasado para reelaborar o reforzar un determinado punto de vista adaptándolo a un momento más actual. (Escalante, 2012, pág. 201)

De la clasificación analizada con respecto a los géneros de cine de no ficción, el presente proyecto “Tras las huellas de las salas de cine en Cuenca” se ubica dentro del documental, puesto que cumple con las funciones de: grabar, revelar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; y, expresar (clasificación según Michael Renov). El proyecto, es atemporal (mención de Escalante), por considerar periodos determinados de la historia de las salas de cine en la ciudad. De igual manera, pertenece al género histórico, puesto que tratará las memorias de las salas de cine desde su aparición, apogeo y cierre (clasificación de Escalante). Además, según las modalidades expuestas por Bill Nichols, el proyecto pertenece al género de documental expositivo, interactivo y reflexivo. Por otro lado, proyecto audiovisual se encasilla como informativo, de investigación e histórico -clasificación de Escalante-; y como documental social, de arte, de investigación, y cultural -concebido por Barroso.

Por consiguiente y en conclusión de este capítulo, es preciso señalar que, de estas conceptos, metodologías y directrices observadas, el proyecto presente, documental Tras las huellas de las salas de cine en Cuenca, hará precisamente así en la práctica y proceso de realización. De ahí que de las conclusiones al aplicar estas teorías y recomendaciones se hablará en el capítulo final.



CAPÍTULO II

2. Salas de cine en Cuenca

En contexto de la historia mundial, el documental *La historia del cine una odisea*¹⁸ menciona que a finales del año 1800 el cine surge como forma artística, recordaba a los sueños, que no lo mueve ni el dinero ni la taquilla sino la pasión, la innovación. En este sentido, los hermanos Louis y August Lumiere mostraron la primera innovación al construir proyectores y cámaras de video en base a previas investigaciones de científicos e investigadores como Thomas A. Edison (inventor de la bombilla y fonógrafo), cuyos filmes más reconocidos por la historia corresponden a *L'arrivée d'un train* y *L'arroseur arrosé*. Por otra parte, vale recordar que Georges Méliés introdujo el teatro como elemento transcendental del cine; de ahí que según Georges Sadoul (1972), en su obra *Historia del cine mundial* surgiera que el cine teatral espectacular y que en la actualidad con la ayuda y aplicaciones tecnológicas e ideológicas (surrealismo, hiperrealismo, etc.) da lugar a lo que es el cine.

2.1. Inicios y apogeo

En Cuenca, el inicio de la apreciación fílmica no tiene fecha específica, pero si ideas que la aproximan. Sobre este particular Juan Cordero Iñiguez¹⁹ (2017); y, María Laura Lozano (citado en García Carpio, 2014)²⁰ columnista –a través de su artículo *Inmortalización del movimiento*²¹ - del diario el Mercurio, aportan datos importantes que contribuyen en la reconstrucción histórica de los inicios de las salas de cine en Cuenca (Ecuador).

Tanto para Lozano (citado en García Carpio, 2014) como para Cordero (2017), los nombres Camilo Farrand, Julio Wikenhauser, Cesáreo Peña Delgado y Carlos Crespi son personajes

¹⁸ Documental (2011) de Mark Cousins, cineasta documental.

¹⁹ Historiador. Director del Museo de la Culturas Aborígenes. Anexo B.

²⁰ El Apóstol de los Pobres, “Santo Cuencano” (2014). Recopilación de publicaciones de artículos relacionados con la vida del padre Carlos Crespi Croci.

²¹ 12 de octubre de 2003.



muy importantes en la historia del cine en la ciudad. En principio, Lozano (citado en García Carpio, 2014) indica que desde que el cine empezó a llegar a diversos lugares, demostró que las imágenes pueden ser “grabadas e inmortalizadas” (p. 244) y que, en el caso de esta ciudad, la llegada del cine fue recibida con asombro y ansiedad, asimilándose esta reacción a la misma que se dio cuando se vio un automóvil por primera vez.

José Edmundo Maldonado²² (citado en Dávila V, et al, 2007) en su publicación del 1 de agosto de 1987 atribuye a Camilo Farrand²³ como el primero ofrecer proyecciones cinematográficas en Cuenca, el 4 de diciembre de 1874.

Este hombre “quiso dar a la juventud azuaya una prueba de que ama, no solamente la luz de los astros, que, difundida en la atmósfera, llena de encantos y de vida a la creación, sino también la otra luz, no me nos brillante, que, reflejando de inteligencia en inteligencia iluminados espacios ámbitos del mundo moral” (...) Camilo Ferrand, con su magnífico optorama, ofreció el 4 diciembre de 1874 una función extraordinaria en el Liceo de la Juventud. Por el telón optorámico se proyectaron las vistas de El Águila de la Unión Americana, Creación de los Astros, Colón en América, el Tequendama (...) asistieron a esta función Luis Cordero, Julio Matovelle, Manuel Arizaga (...) y por supuesto Camilo Ferrand. Julio Matovelle, presidente del Liceo de la Juventud, pronuncio luego de un elocuente discurso uno de cuyos párrafos dice: “En estos días, señores, merced a los milagros de la luz y de su hija la fotografía, habéis admirado las esplendidas obras de la civilización moderna; os habéis asombrado al ver tantos monumentos gigantescos y tan grandiosos palacios”. (p. 471)

En este sentido, Cordero (2017) asegura que a finales del siglo XIX ya se proyectaban filmes en una sala improvisada, y que el precursor de este acontecimiento fue -el ya mencionado- Camilo Farrand. De ahí que el historiador señale que en esa época el avance de la técnica de proyección fue tan importante que el presidente dio una intervención, y ensalce el avance de la

²² (1935 – 1995) escritor, periodista y docente universitario, publicaba en diario El Mercurio, en la columna La danza de las horas bajo los seudónimos, Pedro Páramo, José Ignacio Sáenz y Mauricio Babilonia de la barra.

²³ Fotógrafo, geólogo, químico y físico norteamericano.



técnica norteamericana, y exprese que “Luis Cordero dedicó un poema de elogio a los Estados Unidos a fines del siglo XIX” (Cordero Iñiguez, 2017).

Tanto para Lozano (citado en Carpio, 2014) como para Cordero (2017), 1904 resulta un año muy importante, puesto que -el ya mencionado- Camilo Ferrant reprodujo por primera vez las “funciones optorámicas en un aparato llamado Estereopticón, en la Casa Municipal” (p. 245) -que se usaba de reclusorio de varones- quien además aclara que las referidas proyecciones fílmicas no fueron las primeras de la ciudad, pero que si constituyen hechos trascendentales que marcan el inicio del recorrido de las proyecciones cinematográficas en la urbe.

Estas proyecciones fueron fijas y de hombres celebres. Luis Cordero Crespo fue el encargado de dar una breve biografía de las personas cuyos retratos se proyectaban. En 1904 se presentó en Cuenca, por primera vez, la película de movimiento llamada “Edición en su Gabinete”. (García Carpio, 2014, pág. 245)

Al respecto, Juan Cordero (2017) explica que estas proyecciones se llevaban a cabo en el antiguo cuartel de la policía –cárcel de varones mencionado por Lozano (citado en García Carpio, 2014)- (junto al parque Calderón) se exhibían en un lugar improvisado que en las noches se cubría con una lona, es decir que en este espacio se efectuaba la reproducción de películas de cine silente o mudo.

Así es que, el cine mudo va alternando un poco con interpretaciones musicales. Entonces generalmente un buen pianista de cuenca tocaba piano en mismo transcurso de la película, una música de fondo y en los cambios de rollo tenía más tiempo para ya lucirse con sus buenas interpretaciones más magistrales. Así es que, este es el arranque. (Cordero Iñiguez, 2017)

Según Cordero (2017), otra fecha importante de la historia de las salas de cine es 1909, año en que se instala en Cuenca la empresa *Crono proyector* que proyectaban filmes atractivos al público cuencano, sobre todo “películas románticas con argumentos tristes que terminaban



siempre en una buena solución como las telenovelas” (Cordero Iñiguez, 2017). Miguel Marcelo Vázquez Moreno y Carlos Alvear Alvear (1988) en la publicación *El libro de Cuenca*, tomo 1, bajo el apartado: Del intenso recuerdo. Pianista del cine silente, citan la obra *Dedos y Labios apolíneos* de José María Astudillo Ortega, y subrayan lo siguiente:

Por esos rosicleros años (1909), una distracción vine a animar nuestras santas y buenas noches: era el primer Cinematógrafo traído por la empresa “Cronoprojector del Pacífico”, de una firma medio peruana, medio tiahuanaca. Durante las proyecciones hacía las delicias del público la Banda del “Quinto”, acompañando películas que emocionaban, tan trágicas y tan tristes, como “la hija del Pescador”, “El Ahorcado”, “La pobre Madre, que pasaron sus nombres a las consabidas músicas. (Vázquez Moreno & Alvear Alvear, 1988, pág. 298)

Del mismo modo que Cordero (2017), Vázquez Moreno y Alvear Alvear (1988) recalcan que en esta época del cine silente los acompañamientos musicales en las salas de cine eran llevados a cabo por músicos como Daniel Salvador Sarmiento -pianista- (Instructor de La Banda del Quinto) y Jesús Saquicela -violinista-, quienes “lucieron los elegantes dúos de violinistas y pianistas, al estilo virtuoso y a fuer de temperamento y vocación” (p. 297), al expresar:

Era el cine silente, que por fuerza mayor exigía el acompañamiento de un piano. A que dé vida a sus paisajes, que cante con sus idilios, que ponga barcarolas sobre sus lagos y musicalice los intermezzos. Preparado como ad-hoc, Daniel Salvador Sarmiento tomó a su cargo el taburete del piano, que al pie de la pantalla dormía esperando el arpeggio que liberte sus encantos, que despierte las mil y una maravillas de su alma! (p. 299)

Por su parte, Lozano (citado en García Carpio, 2014) sostiene que 1911 es otra fecha muy importante, ya que en ese año “el cine silente de movimiento y con argumento se estableció en Cuenca, gracias a Julio Wikenhauser” (p. 245). En palabras de Cordero (2017), Wikenhauser fue “técnico austro- alemán que trajo a Cuenca máquinas de proyección más modernas, se



enamoró y se casó con una cuencana. Aunque no duró muchos años su trabajo, porque fue a vivir en Guayaquil” (Cordero Iñiguez, 2017).

Para Lozano (citado en García Carpio, 2014) en 1913 aparece el cine parlante con Cesar Peña Delgado, arrendador del teatro Variedades; Mientas que, según Cordero (2017), este teatro viene a constituir el primer teatro que cuenta con registro histórico y que estaba localizado junto a la plaza de Santo Domingo. Según Cordero (2017) en 1923 llega a la ciudad el sacerdote Carlos Crespi sacerdote de origen italiano y productor de filmes de no ficción, con quien se inicia y desarrolla el cine en la ciudad, y que, para el criterio del mencionado historiador, es el primero en proyectar filmes internacionales y realizaciones documentales de su propia autoría, todo esto en el local del Teatro Salesianos (hoy iglesia de María Auxiliadora).

Finalmente, y en base a estos expuestos, se presupone que el inicio y desarrollo proyeccionista del cine en Cuenca tuvo como figuras a una variedad de personajes amantes de este arte: cinéfilos, artistas, escritores, físicos, y religiosos.

2.1.1. Teatros y/o Salas de cine

2.1.1.1.Variedades / Andrade

Según Cristóbal Zapata y Geovanny Narváez (2017) en el libro *Paraísos perdidos*, el cine en Cuenca empezó dentro de vastos lugares de entretenimiento (logro cultural de los griegos), los teatros. Los autores sostienen que en 1913 nace el primero en la ciudad dedicado a la proyección de filmes, el teatro *Variedades*, que estaba ubicado en la esquina de las calles Padre Aguirre y Mariscal Lamar (antiguamente instalaciones de la Universidad, más tarde del colegio Benigno Malo y en el que hoy se halla el centro educativo Octavio Cordero Palacios). Así mismo Juan Martínez (citado por Zapata y Narváez, 2017) dice que “en 1911 las funciones se realizaban en una casa cuyos corredores del segundo piso servían de palcos y el patio de luneta; las noches de luna o de lluvia se suspendía la función en el recordado teatro Variedades” (p. 28).



En este teatro se llevaban a cabo una diversidad de actividades sociales y culturales: obras teatrales, presentaciones musicales, etc. Como así lo recuerda Alejandro Ortiz -fotógrafo- al señalar que sus tíos (músicos) realizaban sus presentaciones musicales.

Marco Ávila -abogado y comunicador social- acota que, en este teatro, así como el Guayaquil, marcaron un hito en la ciudad, al expresar que “en Cuenca, no había televisión, entonces el cine era para ir a conocer, por ejemplo, el mar” (Ávila Cartagena, 2017).

Yo conocí el mar a través del cine y no me podía explicar cómo semejante masa de agua podía moverse. Conocí las playas claro. En ese tiempo del cine mexicano de moda conocí Acapulco, por ejemplo. Conocí a quienes hacían los clavados en Acapulco. (Ávila Cartagena, 2017)

A mediados de los años treinta, este teatro pasa a llamarse Andrade, que según Cordero (2017) fue en homenaje a Abelardo J. Andrade, presidente de cabildo (hoy mención de alcalde) “uno de los grandes impulsores del desarrollo de Cuenca” (Cordero Iñiguez, 2017). Por su parte Zapata y Narváez (2017), mencionan a Andrade como escritor, poeta y gobernador del Azuay, a quien se le atribuye como impulsador del espacio. En este mismo contexto para Flor María Salazar²⁴ -bioquímica- Abelardo J. Andrade “fue fundador del teatro y rector del colegio Benigno Malo” (Salazar, 2017). Además, explica que el teatro era pequeño, tenía un escenario y las sillas para el público –de propiedad del colegio- eran plegables e importadas desde EE. UU. Juan Martínez (citado por Zapata y Narváez, 2017) dice que “la inauguración el teatro Andrade se celebró con el filme: Los amantes de Teruel” (1912).

Salazar, señala que a este teatro se daba una mayor concurrencia de personas adultas.

²⁴ Nació en 1932 (Guayaquil – Ecuador). Doctora en bioquímica, ex maestra, administradora de botica Olmedo. Anexo B



Entonces la gente adulta, los mayores las parejas, marido y mujer iban casi siempre, y a los niños no se les llevaba a ese tipo de cines porque todos los niños íbamos al cine del padre Crespi. Los demás los adultos iban al teatro Andrade o iban al teatro Guayaquil que eran los dos que había en ese tiempo. (Salazar, 2017)

2.1.1.2. Guayaquil

En los años treinta aparece el teatro Guayaquil y se localizaba en las calles Luis Cordero y Gran Colombia (junto al antiguo hotel Royal). Según Julio Sempértegui²⁵ -medico-, este teatro fue muy “elegante para la época, su edificación era de tipo francés” (Sempértegui Vega, 2017), mientras que, en palabras de Salazar (2017), los espacios eran redondeados, tallados en madera con sillones afelpados, y constaban de galería y luneta o platea.

La galería costaba equis, la luneta costaba dos equis, el palco tres equis más o menos. Costaba mucho el palco porque ahí sólo iba la familia, iban los caballeros con la esposa los hijos y las hijas, los adultos porque antes las familias tenían muchos hijos entonces cuando ya los hijos eran adultos iban todos al cine en masa, pero los martes había lo que se llamaba martes de gancho, entonces era para la luneta. La gente que iba a luneta pagaba por dos entradas, una, entonces íbamos dos chicas, las dos íbamos con una entrada y nos costó menos porque valía un sucre a toda la entrada del cine, entonces costaba menos. (Salazar, 2017)

Según algunos entrevistados, en este cine se proyectaban exclusivamente películas mexicanas, de artes marciales y de humor; de ahí que por ejemplo Humberto Bueno²⁶, ex trabajador de las salas de cine Candilejas y Alhambra, recuerda que cuando fue niño asistía a esta sala cine para acompañar a un amigo que no quería ir solo.

²⁵ Anexo B

²⁶ Anexo B



En el teatro la entrada era como la boletería y en aquellos años lo que íbamos a ver era más las películas de Tarzán con el famoso nadador olímpico mundial John hipos Müller. Con el venía las películas sólo filmadas en África, pero se veía toda la selva que peleaba con los lagartos. (Bueno, 2017)

2.1.1.3.Salesianos

Según Zapata y Narváez (2017) la presencia del sacerdote Carlos Crespi²⁷ marca un antes y un después en la historia del cine y de sus salas, cuando expresan:

En abril de 1923 llega al Ecuador el sacerdote italiano Carlos Crespi Croci (1891-1982), el legendario <<padre Crespi>>, quien trae consigo algunos artículos extraños al medio: rollos de películas, un proyector de cine de 35 milímetros y una cámara con la que posteriormente registraría su viaje al Oriente ecuatoriano... el cine arribaba a la ciudad. Apenas llegado a Cuenca –a inicios de los años treinta-, como parte de la obra evangelizadora, el padre Crespi empieza a ofrecer funciones de cine a la ciudadanía en los predios de lo que más tarde será el instituto de artes y oficios <<Cornelio Merchán Tapia>>, en el tradicional barrio de María Auxiliadora. (p. 137)

Miguel Marcelo Vázquez Moreno y Carlos Alvear Alvear (1989) en la publicación *El libro de Cuenca*, bajo el apartado: Educación, citan la obra *Historia de la educación en Cuenca* de Antonio Lloret Bastidas, y recalcan que Carlos Crespi fue fundador de la escuela Cornelio Merchán, quien, al llegar al país con el objetivo de documentar y desempeñar sus misiones religiosas, se convierte en uno de los primeros precursores - proyccionista y realizador- de cine en Cuenca, así mismo Lloret reconoce a Crespi como el “fundador de museos y cinematecas” (p. 65), y creador de “teatros, talleres artesanales, banda de música, salas cinematográficas” (p. 66).

²⁷ Nace en 1891 en la ciudad de Legnano, Milán, Italia. Misionero Salesiano.



Para los citados autores -Zapata y Narváez (2017) - estas proyecciones dieron lugar a una nueva forma de entretenerse, un nuevo arte en el que el ciudadano, atrapado por la curiosidad e interés podía explotar su imaginario. De aquí empiezan nuevas anécdotas que hasta hoy son profundamente recordadas. Jorge Dávila Vázquez²⁸ por ejemplo menciona a este teatro como “un mar en el que en un lado estaban las mujeres y por otro los hombres y en el medio de ese mar caminaba “Moisés Crespi” -el padre- con una campanilla separando a los niños de las niñas (Dávila Vázquez, 2017). Al respecto Cordero (2017) afirma que el padre Crespi siempre estaba presente antes de iniciar la proyección de un filme, quien en ocasiones explicaba un poco el argumento de la película.

Mario Salazar P. (citado por García Carpio, 2014) en su artículo *Hasta siempre padre Crespi* publicado el 4 de junio de 1982 en la revista Vistazo, califica a Crespi como un “cuencano por adopción” (p. 200), y asevera que el teatro constaba de luneta, galería uno, galería dos, galería tres y palcos. Por otro lado, según Maldonado (citado en García Carpio, 2014) el 27 de mayo de 1986 -luego de cuatro años del fallecimiento de Carlos Crespi-, en su columna *La danza de las horas*, explica que en este teatro se proyectaban películas de las misiones del sacerdote en la amazonia ecuatoriana, y la programación de filmes era dedicada para jóvenes y niños de escasos recursos económicos.

El teatro es hermoso y está lleno de niños y adultos también: y todos esperan la explicación previos de Carlos Crespi antes de que comience la función cuyo costo es de 0.50 centavos. Carlos Crespi luce una barba rojiza y alborotada, tiene en sus manos una amenazante campanilla y voz en trueno, cuenta el argumento de las dos películas, y se ríe al anunciar la chistosísima cómica al final. (p.214)

Por otra parte, Inés Ambrosi de Torres (citado en Zapata y Narváez, 2017) en el artículo *El hacedor de ilusiones*²⁹ publicado en Diario el Tiempo señala que la asistencia a las salas de cine como esta -Salesianos- resultaba para muchas personas como un premio.

²⁸ Cuenca (1947) Escritor, poeta, catedrático y crítico de cine. Anexo B.

²⁹ Diario El Tiempo. 19 de abril de 1986.



Luego de asistir a Misa, al igual que el eficiente cartero, llueva, truene o relampaguee, puntualmente hacíamos la interminable fila para entrar al Salesiano. Enormes afiches pintados a mano, descoloridos por el sol y la lluvia anunciaban la programación: Tarzán en la Jungla, Tarzán en la Cueva del Tesoro, Tarzán contra los pigmeos, Títulos atrayentes que significaba siempre la misma película, dividida con tal sutileza que no notábamos el truquito y en cambio nos llevaba al mágico mundo de las selvas africanas con olor de musgos y tierra mojada. (p.36)

Cordero (2017) explica que uno de los motivos del surgimiento del teatro Salesianos tiene que ver con la inspiración sacerdotal en el servicio misional, y que además era como una especie de respuesta a un gusto especial que tenía el padre Crespi.

(...) El padre Carlos Crespi quería seguir los lineamientos del fundador San Juan Bosco que creó los oratorios festivos, oratorios festivos, hay que acordarse de las dos palabras: un lugar para rezar, pero con alegría y había que dar también alegría a los niños, entonces una de las formas de dar alegría era el cine y por ese tenía esas películas humorísticas. (Cordero Iñiguez, 2017)

En cuanto a la programación fílmica, Dávila Vázquez (2017) menciona que se proyectaban tres o cuatro películas por programación. Por su parte, Cordero (2017) indica que las películas - proyectadas en esta sala- eran adquiridas gracias a las conexiones internacionales que tenía el sacerdote. De ahí que haya logrado tener colecciones del cine mudo como: El llanero solitario, El Gordo y el Flaco, Charles Chaplin, Los Tres Chiflados, a las que Ambrosi (citado en Zapata y Narváez, 2017) califica como “ansiado postre luego de una succulenta cena” y “todos recuerdan esas sesiones en lo que no tardara en convertirse en el teatro Salesiano, donde las películas eran previamente editadas por el mismo padre, expurgando cualquier asomo de expresión erótica, incluidos los besos” (p. 37).



Leonor Sempertegui³⁰ de 80 años, ex trabajadora de salas de cine: Andrade, Universitario y Cuenca menciona un dato anecdótico acerca de esta sala y afirma:

Cuando era pequeña, íbamos al teatro Salesianos (...) y el padre Crespi decía: Shhtt! nadie se ría aquí! Y cuando de repente daba una película donde había, se besaban dos enamorados, entonces él decía: ¡cuidado eso son dos hermanitos que se encuentran a los tiempos! Entonces todos gritábamos (malcriados): ¡no, son enamorados, son enamorados! y de ahí venía el padre Crespi con su campana y a la cabeza. Entonces, así que salíamos con un buen chibolo. (Sempértégui Vega L. , 2017)

Por su parte Ambrosi (citado en Zapata y Narváez, 2017), refiere que la sala estaba dividida en dos secciones: hombres a la izquierda y mujeres a la derecha-; y que el sacerdote imponía orden con campanilla en mano. De ahí que quien infringía esta regla recibía un campanillazo en la cabeza. En este sentido Zapata y Narváez (2017) exponen que “la juventud cuencana creció junto a un cine gratuito, pero también censurado y dirigido” (p. 37).

La articulista mencionada -Ambrosi- explica que antes de una función eran frecuentes los aplausos para el sacerdote Crespi, puesto que “hacía su entrada triunfal, llevando parsimonioso la cortina marrón que quedaba a nuestras espaldas, recitando con voz potente el reparto y el título de la película a exhibirse.” (p. 36) y que los aplausos ocurrían con la misma constancia a la de un evento en vivo y en directo.

Para Ambrosi (citado, en Zapata y Narváez, 2017) como para Maldonado (citado en García Carpio, 2014) en 1962 ocurre un lamentable hecho: el incendio del teatro. De ahí que afirman:

Un hecho doloroso vino a cortar de tajo ésta sana distracción que teníamos los niños de entonces, al comenzar el 19 de junio de 1962 a la una de la madrugada, el cielo de Cuenca se tiñó de un color sanguinolento, de un resplandor rojizo, que danzaba a un

³⁰ Anexo B



ritmo macabro. Con pena inenarrable vimos como las llamas se tragaban con apetito voraz la Escuela de Artes y Oficios “Cornelio Merchán y el Teatro Salesiano, en el incendio más espectacular que Cuenca haya presenciado. (...) Pero lo que más nos dolía era perder “nuestro” Teatro Salesiano, esas tardes dominicales de cine, de buen cine, limpio y fresco en el total sentido de la palabra, en una sala con banquetas verdes, murales de paisaje desconchados con escenas de puentes y ninfas, con pesado telón carmesí resguardando la amarillenta pantalla hacia donde volaba nuestra fantasía. Tibio reducto dominguero, donde le padre Crespi era Hacedor de Ilusiones, de un país de maravillas, de aventuras y risas. (Zapata & Narvaez, 2017, pág. 37)

Miles de niños pasaron por el teatro Salesiano y gozaron de eso filmes inolvidables y cuando el escenario de tantos sueños se hizo ceniza por un cruel incendio, muchos sentimos los recuerdos nos dolía corazón adentro. (García Carpio, 2014, pág. 215)

2.1.1.4.Cuenca

Mas adelante, en 1947 aparece el teatro Cuenca. Según Zapata y Narváez (2017) la inauguración de esta sala fue el 2 el mayo y su apertura el viernes 9 del mismo mes. El teatro fue “basado en planos y diseño de la época de oro de Hollywood” (p. 51), con capacidad para 854 personas en luneta y 200 en galería, se ubicaba en las calles Padre Aguirre (10-58) entre Gran Colombia y Mariscal Lamar.

Según Eliécer Cárdenas ³¹ (2017) en este teatro se proyectaban películas aptas para todo público, de ahí que se podía apreciar filmes de tipo mexicano, norteamericano, europeo, etc., y principalmente cine comercial de Hollywood, todas ellas apreciadas con una calidad de audio innovadora, superior al resto de salas de la ciudad ya que, según Cárdenas (2017), integró el sistema de audio Dolby Stereo Surround (2001). En este sentido, Luis Bernal³², cuenta una anécdota vivida en dicho teatro:

³¹ Nacido en 1950 (Cañar – Ecuador). Novelista, escritor, cuentista y autor de obras de teatro. Anexo B.

³² Administrador del bar del teatro Cuenca de época. Anexo B.



(...) Cuando llegó Terremoto, cuando trajeron unos parlantes que hacía vibrar el cine, ese era un sistema de audio con parlantes y la gente por la novedad se llenaba, porque uno sentado en el asiento comenzaba como a querer “traquetear” todo y uno en el bar afuera se sentía. (Bernal, 2017)

Del mismo modo en esta sala de cine se realizaban presentaciones de artistas, festivales musicales, de cine (mexicano, europeo y asiático), etc.; de ahí que, por ejemplo, Jorge Abad³³ -abogado- afirme haber asistido a la presentación de “Alberto Vázquez, el famoso cantante mexicano” y “el mago Fishman” (Abad, 2017). Por su parte, Paul Solano³⁴ explica que en esta sala se vieron películas como la Fiesta inolvidable (1968) de Peter Sellers, quien más tarde actuó en la “saga del detective Clouseau y La Pantera Rosa” (Solano, 2017)

Además, en palabras de (Díaz, 2017) Carpio³⁵ (2017), es en este cine que por primera vez se utiliza equipos tecnológicos importantes como el cinemascope (técnica de producción cinematográfica) con la cual se pudo ver películas como Ben Hur, Los Diez Mandamientos, en una mejor definición; o películas con la técnica de tercera dimensión (3D).

El solo hecho de acercarse al teatro Cuenca ya era un lujo porque era totalmente iluminado. En el hall donde había las boleterías, había también un hall de exhibición de los carteles. Era atractivo, era iluminado y caro también, valía ocho sucres la luneta. La luneta era toda la parte baja con ventilación debida para que no existan problemas de interferencias, y además había el palco que era al mismo precio de la luneta, en un sector -digamos- con las mismas instalaciones, con butacas cómodas, con un pequeño piso intermedio más alto, ahí es donde acudía, y era conveniente para las parejas enamoradas. (Carpio, 2017)

³³ Anexo B.

³⁴ Responsable de la Biblioteca Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay. Anexo B.

³⁵ Cinéfilo. Anexo B.



La variedad de filmes y la calidad de ellas, como de sus equipos, su estructura y sus instalaciones hicieron que este cine sea catalogado como uno de los más modernos y lujosos que ha tenido la ciudad. Al respecto Salazar afirma:

Este teatro era bien grande, muy elegante, un teatro moderno excelente (...) tenía unos servicios higiénicos de primera y a mí me llamaba la atención y yo me reía con mi marido porque le decía: vea Gabrielito lo que son los morlacos, tienen esos excelentes servicios higiénicos en el teatro y salen hacer “pis” en el muro de Santo Domingo, que en ese tiempo era el colegio Garaicoa. (Salazar, 2017)

Para Ávila³⁶ (2017) la aparición de este tipo de salas -no populares- marcó una época importante en relación con la concurrencia o acceso de las mujeres a los mismos, puesto que, en su opinión, hasta ese entonces, eran dirigidos a públicos denominados “populares”.

Para las mujeres, ir a estos cines populares de clase media era prohibido, era prohibido, porque algunos muchachos, como era una sola puerta de entrada y estrecha, se paraban en la puerta y como se dice vulgarmente: mandaban mano. Entonces los papas prohibían a las chicas ir a estos cines. Ya cuando se crea el cine Cuenca, ya cuando se crea el cine Casa de la Cultura, ya cuando se crea el cine Sucre, como que se amplía un poco esta situación y permitían, y eso también con la hermana, con el hermano o con el sobrino, porque decían que el ambiente de cine servía para cumplir apetencias de carácter juvenil. (Ávila Cartagena, 2017)

Finalmente, en palabras de Felipe Díaz³⁷ -odontólogo y escritor- la existencia de este cine, como muchos de los otros, era tan impactante que los colegios realizaban visitas, como una especie de paseo estudiantil. Señala que algunos de los propietarios y administradores fueron “Guillermo Vázquez” y “Carlos Cordero Jaramillo” (Díaz, 2017).

³⁶ Anexo B

³⁷ Anexo B



2.1.1.5. Universitario/Sucre

Según Rodrigo Carpio (2017), el teatro Universitario (espacio que pertenecía a la Universidad de Cuenca) surge en 1949, el mismo que posteriormente se denomina teatro Sucre cuando el inmueble se vuelve propiedad de la Corte de Justicia, ubicado en las calles Mariscal Sucre y Luis Cordero. Para Cárdenas (2017), este cine tenía cielo raso de madera policromado charolado y contaba con una galería con balcón designado a invitados especiales. Acota que,

La Universidad alquilaba o arrendaba el teatro a particulares; y que, cuando la institución en ocasiones utilizaba para algunos actos como graduaciones; de ahí que mencione que esta sala de cine “era también teatro, en el que se presentaban obras de teatro, actos sociales de la Universidad y luego de la corte de justicia” (Cárdenas, 2017).

En palabras de Dávila Vázquez (2017), este cine proyectaba una variedad de películas reconocidas e importantes de la época, como *Hamlet* (1964) de Grigori Kózintse o *Flores de Piedra* (1946) de Aleksandr Ptushko.

Algunas grandes películas del cine italiano las vi ahí también, o sea *Senso* de Luccino Visconti yo lo vi en el universitario, para mi censo es la mejor película de Luccino Visconti, extraordinaria producción. Y luego ya un poco más adelante *El de Cameron* de Pier Paolo Pasolini; *Los Cuentos de Canterbury* de Paolo Pasolini y todas esas cosas exhibieron en el universitario. El universitario era un teatro de mucha clase. Incluso ya cuando se pasó a llamarse Sucre, se siguió manteniendo una cierta clase. (Dávila Vázquez, 2017)

Según recuerda Dávila Vázquez (2017), en esta sala se llevó a cabo la proyección de la película *La Luna* de Bernardo Bertolucci (1979), la misma que se prohibió en el resto de salas del país, pues esta película sostenía una fuerte censura en la parte moral.



Una anécdota de los martes populares en teatro Sucre. Cuando costaba ochos reales la entrada, los martes populares era dos por uno, entonces parábamos en el Raymipamba, nos tomábamos un jugo en uno de los salones del parque calderón y con nuestras posibles novias íbamos al cine Sucre. Cuatro reales la entrada más alguna golosina con un sucre, nos concertábamos en una cita amorosa bastante interesante, yo diría ingenua a veces, más allá de la situación humana que podemos respirar nosotros sexualmente hablando. (Ávila Cartagena, 2017)

Según Carlos Pérez Agustí³⁸ en esta sala se proyectó la película *El último tango en París* (1972) de Bernardo Bertolucci, filme que fue altamente prohibido por la censura, de ahí que Pérez Agustí diga: “Cuenca se dio el lujo de presentar lo que no se hizo en ningún otro lugar del país y media América Latina prohibido y en medio planeta prohibido, el último tango en París” (Pérez Agustí, 2017)

2.1.1.6.México

A finales de los cuarenta surge el teatro México, ubicado en las calles Tarqui y Sangurima (instalaciones del antiguo Normal Manuel J. Calle). Según Julio Sempértegui (2017), esta sala era el salón de actos de la institución, y debido a la “estrechez económica, el salón era arrendado a una persona en particular (...) “En 1947 alquilaron la sala del colegio para el cine México” (Sempértegui Vega, 2017). En opinión de Dávila Vázquez (2017), esta sala era pequeña y acota que su nombre quizás se debió a que en esta se proyectaban películas exclusivamente mexicanas.

Por su parte, Patricio Torres³⁹, nieto de Luis Torres e hijo de Gerardo Torres (ex proyectistas de salas de cine) cuenta:

³⁸ Español, Cineasta, Director, Fundador del Taller de Cine y Director de Escuela de Cine y Audiovisuales Universidad de Cuenca. Anexo B.

³⁹ Anexo B.



Ahí es donde que mi padre, pues, cabalmente a la edad de 18 años también llega a tener un puesto en el teatro México (...) mi padre era el administrador y como administrador también llegó a ser pues maquinista (...) entonces como había en esa época una sola máquina, él tenía que trabajar en una sola máquina y a veces para cambiar de rollo tenía que esperar unos cinco minutos para que cambien de rollo de ahí había el problema el lío de todo eso. (...) Yo me acuerdo de que en ese teatro México en el escenario había unas tunas como había en México mismo lunes, entonces el padre puso las tunas era muy hinchada de cine mexicano mi padre. (Torres, 2017)

En palabras de Abad⁴⁰ (2017), el tipo de películas que se proyectaban en esta sala eran de género musical o “cantadas” (cine de romance de los años 50 del cine mexicano) en las cuales tenían como protagonistas a artistas como Jorge Negrete, Pedro Infante, Antonio Aguilar y María Félix, Agustín Lara. En este sentido, Torres (2017) recuerda que en esta sala pudo ver películas y series de lucha libre como *Tigres del ring* (1960) en el que participaban personajes famosos de la época: Santos (el enmascarado de plata) y Neutrón, e incluso señala que, en este local se presentaban artistas y músicos como Miguel Aceves Mejía, Andrés Soler, etc.

Por su parte Jorge Dávila (citado en Paraísos Perdidos) con respecto al tipo de películas que se proyectaban en esta sala, añade:

Pienso que por ejemplo el México (...) proyectaba cine hispanoamericano de impresionante calidad como *La malquerida*, con Dolores del Río, Pedro Armendáriz y Columba Domínguez, bajo la dirección de Emilio Fernández, libre versión del drama homónimo de Jacinto Benavente, y parte del llamado <<cine mexicano de la época de oro>>; o esa joya de Juan Orduña, *Locura de amor*, con una inolvidable Aurora Bautista, como Juana la Loca, y una jovencísima, bella e inexperta Sara Montiel. (p. 34)

⁴⁰ Anexo B



2.1.1.7.Candilejas

Cuenca recuerda que en el año 1955 surgen dos nuevas salas: Candilejas (enero) y Popular (octubre). El teatro Candilejas ubicado en las calles Padre Aguirre y Mariscal Lamar, se inauguró el viernes 7 de enero (Zapata & Narvaez, 2017, pág. 68). El teatro fue creado por la bailarina Osmara y su esposo pintor Ricardo León, para las presentaciones de danza, teatro y proyección de películas. Según Zapata y Narváez (2017) la casa donde funcionaba el teatro era recordada por muchas personas como una casa colonial, que Osmara y su esposo compraron a Carlos Blanco y Raquel Zamora, y la derribaron para construir el teatro, cuyas paredes eran lisas, despojadas de decoraciones, también llamado <<estilo internacional>> (p. 71). El edificio constaba de dos pisos y una planta baja. En la planta baja funcionaba el teatro del que se encargaba Osmara, en el primer piso funcionaba el taller del pintor, mientras que el segundo piso era para su vivienda, recuerda Zapata y Narváez (2017). Expresan, además, que en este teatro funcionaba la primera academia de danza de la ciudad llamada SEMBLANZAS MORLACAS, en la que Ricardo León pintaba los escenarios y decoraciones para los talleres y obras de danza y teatro realizadas por su esposa.

Con el paso de los años, el local dejó de ser un sitio dedicado a la danza y al teatro para consagrarse exclusivamente a la proyección de cine. Al comienzo, la pareja pudo ofrecer una programación de calidad, con lo mejor del cine europeo: el neorrealismo italiano, la Nouvelle vague, el cine de Bergman, eran parte de la oferta fílmica del local que concitaba la atención de cinéfilos y del público en general. (Zapata & Narvaez, 2017, pág. 71)

En palabras de los escritores Dávila Vázquez (2017) y Cárdenas (2017), el cine Candilejas introduce en Cuenca el gran cine europeo. Salazar (2017) asevera que en esta sala se proyectaban películas que “en otras salas no se podían dar” (Salazar, 2017), o que eran “prohibidas en otros cines” (Cárdenas, 2017), por la comisión de censura y que sostenía la calificación para público de 18 o 21 años.



(...) no eran prohibidas, eran sanas, era más chistosas, medio cómicas, no eran coloradas como se dice vulgarmente. (...) Oiga una película me acuerdo, ahí pues se pasó Europa de noche. Era la costumbre de todo el viejo continente, todas las costumbres, de China, de todo el continente, del viejo continente. Entonces ahí vino esa película Europa de noche y ahí vino el striptease. Oiga la gente llenando para ver esa película ¿por qué? por ver el striptease, lo que se desnudaban en los centros nocturnos de Europa, había mucha gente de todo tipo más de los pelucones, nuestra gente va muy poco, no había dinero y no les gustaba mucho a la familia. (Bueno, 2017)

En esta sala se pudo ver parte del cine ruso en películas como La Balada del soldado, Los miserables, Mademoiselle Fifi, El último tango en París; o películas de directores como “Bergman, Buñuel, Fellini, Pasolini, etc.” (Cárdenas, 2017), y películas en las que participaban actores como “Brigitte y Bardot” (Dávila Vázquez, 2017). En este contexto, hay que anotar un importante dato expuesto por Pérez Agustí y que es trascendente en la historia de la ciudad.

(...) el teatro Candilejas encantador, tenía fama mal ganada, tal vez o relativamente, de cine erótico. Pero yo he visto en el teatro Candilejas de Cuenca, cuando llegué, películas que no tuve acceso en España por la censura del régimen franquista de aquellos años. Los españoles pasaban los Pirineos para ir en Francia a ver El Silencio, película de Bergman; y nada más llegar a Cuenca yo veo en la cartelera: El Silencio, en el teatro Candilejas. Me di el lujo de ver en Cuenca nada más llegar, películas que habían sido prohibidas por ejemplo en España. (Pérez Agustí, 2017)

La característica -erótica- mencionada por Pérez Agustí (2017), es desarrollada por Cárdenas (2017) y Salazar (2017) al decir que, los propietarios del Candilejas, en los años 50 y 60 traían películas de arte, o llamado cine de arte, de ahí que Salazar (2017) afirme que “el señor León buscaba películas de alto nivel artístico que no siempre eran bien aceptado por la mentalidad de los cuencanos. Entonces nosotros íbamos a ese teatro donde iba gente muy selecta porque no eran películas para populacho” (Salazar, 2017)



Es decir, había películas que ya eran prohibidísimas, digamos que no había tal, eran películas donde las chicas o la artista aparecía en bikini, había una escena medio romántica de besos apasionados y eso era prohibido a 18 años y a 21 años. (Cárdenas, 2017)

En este mismo contexto Díaz (2017) señala que el tipo de películas proyectadas tenían relación con los gustos y conocimientos de los dueños de la sala:

(...) lo interesante de esto, era otra variedad de cine como tal, o sea, no era el cine convencional para todos, si no era el cine para adultos, artístico, pero obviamente la esencia del cine quizás haya sido lo mejor, porque Ricardo León Argudo que se casó con doña Osmara de León, ellos eran artistas. Él era un gran cubista como tal. (...) Osmara era una artista que traía la danza en los años 50 en Cuenca. (...) Entonces los dos eran artistas y, obviamente que sus películas como tal, tienen que haber sido de primera clase, obviamente tienen que ver sido un cine maduro, un cine quizás tenía cierta dosis de erotismo o simplemente de imágenes o de secuencias o de películas que no eran convencionales para el otro público de Cuenca, que no estaba preparado para esta cuestión. (Díaz, 2017)

Zapata y Narváez (2017) mencionan anecdóticamente que en los años cincuenta, cuando empezó la proyección de películas “eróticas, artísticas”, Aurelio Aulestia -sacerdote de la iglesia Cenáculo- hostigaba a Osmara de León por las clases de danza, y “arremetía contra los carteles de cine cuando aparecían mujeres en posturas <<provocativas>>” (p. 71).

Yo me acuerdo que las películas que yo iba a ver en el Candilejas, claro que tenían esto erótico, pero en esa época era bien complicado, pero ahora yo veo que el mismo cine que vi yo en esa época, le dan ahora en la televisión, (...) y me gustaba mucho el cine, lo documental en la cuestión del nacimiento, de cómo nacían los guaguas porque mostraban todo el proceso claro, pero ni aun así era prohibido, eso era prohibido para menores de 21 años. (Torres, 2017)



Según Cárdenas (2017), veinte años más tarde, en los setenta, el teatro Candilejas se vuelve la primera sala de cine porno de la ciudad.

Luego, lamentablemente a fines de los sesentas, el cine Sucre entró en relevo del cine Candilejas. El cine Sucre o Universitario empezó a traer muy buenas películas, un buen repertorio cinematográfico, le habló de los años 70 ya, y el Candilejas se convirtió más bien en un cine medio porno no. Un cine en decadencia, la sala era pequeña, no avanzaba más de unas 100 personas y entonces era un cine prácticamente erótico, donde la gente no iba mucho. (Cárdenas, 2017)

Coinciden algunos entrevistados que en esta sala de cine vieron películas como por ejemplo *Emanuelle Negra* (1974) protagonizada por Laura Gemser, *Desnuda en la arena* (1969) protagonizada por Isabel Sarli. De ahí que Dávila Vázquez (2017) recuerde:

Edmundo Maldonado que era muy ocurrido contaba la historia de que pasaba una pornográfica de estas y hacia las 10 de la noche en el cine había un silencio una cosa de esas terribles, de pronto se corrió la cortina y un borracho grito ¡ya!...pajistas, a la casa. (...) le he oído a Edmundo la descripción de las películas de Isabel Sarli por ejemplo, que decía que ella flotaba por sus propios medios, decía él, como siempre tan gráfico. (Dávila Vázquez, 2017)

Para muchos ciudadanos que vivieron la época de este cine, los recuerdos, las anécdotas son inolvidables, por ejemplo, Patricio Torres y Cristóbal Zapata afirman:

Yo me acuerdo que los padres salesianos -cuando yo estudié en el colegio técnico- me decían: - cuando pasen por el Candilejas irán viendo el frente, no mirarán al Candilejas ni siquiera. Y nos traían los sacerdotes los fines de semana por acá al Otorongo a bañarnos, entonces pasamos de ley por ahí, entonces yo como era tan niño, íbamos con el mono que es cantante ahora -el mono Regalado- íbamos mirando de reojo, aunque



sea. Pero como los sacerdotes nos decían que hasta en el pensamiento se pecaba... ya pecamos. (Torres, 2017)

Bueno ya le he contado un poco esta relación que tuve con el Candilejas cuando era muy niño, lo tenía a dos cuadras de mi casa, entonces en las tardes durante algún tiempo -varias tardes por la semana- iba a recoger excesivamente los fragmentos de celuloide. Se convirtió para mí en un almacén de imágenes, que de algún modo acentuaron mi fascinación con lo femenino, por ejemplo, porque ya se imaginará todos los fotogramas que tenía en mis manos y que traficaba inocentemente por casa, y luego yo no llegué, era muy niño cuando ya llega a su eclipse el Candilejas, creo que alguna una vez entre abrí cortina que la que está prácticamente la calle y miré alguna escena, así como sigilosamente y salí. (Zapata, Anécdotas de las salas de cine en Cuenca, 2017; Peña, 2017)

2.1.1.8.Popular/Alhambra

El teatro Popular abre sus puertas en octubre de 1955, en las calles Juan Montalvo entre Mariscal Sucre y Presidente Córdova. Luego de dieciocho años (1973), cambia su nombre a Alhambra. Zapata y Narváez (2017) con respecto al naciente cine -Alhambra- refieren que su apertura fue el sábado 3 de febrero, dirigido a un público popular.

En esta sala se proyectaba cine mexicano, cine de Hollywood, cine religioso, musicales mexicanos, filmes de artes marciales o cine de acción oriental, más tarde cine erótico y finalmente en los años ochenta, cine porno.

De veras mente como la misma palabra lo dice, teatro Popular, era un cine que además de llamarle teatro Popular nosotros lo llamábamos “el pulguero” ¿por qué el pulguero? Por la simple razón de que mucha gente campesina, y era todo al revés -el teatro Popular- de lo que eran los otros cines. Por ejemplo, en el cine cuenca o en todos los



teatros, la luneta era en la parte de abajo, la galería o el palco era en las partes de arriba, pero en este teatro, Popular, o en “el pulguero” (...) la galería era en la parte de abajo y la luneta era en la parte de arriba donde iba el maquinista. (Torres, 2017)

En cuanto a la estructura de la sala, según Torres (2017), algunos asistentes a palco lanzaban a galería (parte inferior) todo tipo de objetos: colillas de tabacos, aviones de papel, canguil, etc.; al respecto Dávila Vázquez (2017) evoca un artículo de Edmundo Maldonado:

El único cine donde uno puede tomarse la revancha con la galería, porque generalmente en el Cuenca le lanzaban a uno todo, desde canguil hasta escupitajos desde la galería, en cambio en el Popular la localidad de galería estaba en la parte baja. (Dávila Vázquez, 2017)

Según Ávila, los asientos de este teatro eran de madera y por ende incómodos sentarse. “Aguantar de dos a seis de la tarde, realmente uno salía cansado, pero en la juventud todo vale” (Ávila Cartagena, 2017)

Bueno (2017), quien trabajó como portero del teatro -alrededor de diez años-, cuenta que a esta sala también le llamaban “pulguero”.

Se acababa una función, enseguida había que echar escoba, ¡ajo! montones de basura, la gente entraba a comer en cantidad. Cuando se acababa la función de noche ya no se barría, ahí quedaba todos los desperdicios que comían, por eso era que había los “rabuditos” que entraban ahí. En aquellos años siempre era llenito el teatro, que la basura era... De ahí, ya eran las películas mexicanas, después vino un tiempo de los chinos y de pistoleros, las americanas de “pum pum,” llenábamos también. (Bueno, 2017)



En palabras de Torres (2017), esta sala -igual que las anteriores- eran usados para múltiples actividades como festivales de música, obras teatrales, shows para público masculino con vedettes y bailarinas y presentaciones de artistas como Ángel Infante -hermano de Pedro Infante-, Javier Solís, Carlota Jaramillo, el dúo Benítez-Valencia, Huasos Chilenos, trio los Brillantes, etc.

Los vecinos más viejos de El Vado aducen que cuando era teatro Popular en el local se presentaron muchos programas escénicos y artistas famosos, tal es el caso de julio Jaramillo -ese momento en su apogeo-, que en 1966 visitó Cuenca, y se presentó en este local. (Zapata & Narvaez, 2017, pág. 95)

A esta sala concurrían con mayor frecuencia niños y jóvenes de los barrios El Vado y San Sebastián, puesto que disponía de las funciones de vermouth -los días domingos- dedicadas a publico infanto-juvenil, en el que podían disfrutar de dramas mexicanos o filmes como *Drácula*, *Frankenstein*, *El ultimo héroe* de Bruce Lee, *Espartaco*, *Los cañones de Narine*, *Taras Bulba*, *Lolita*, entre otros.

Zapata y Narváez (2017) expresan que la película *El Mártir del Calvario* (1952) de Miguel Morayta, que se proyectaba en Semana Santa (viernes) es considerada como una de mayor asistencia en todas las de la ciudad en especial en esta, por su carácter de popular, y que según Salazar (2017) y Dávila Vázquez (2017), los cines se llenaban con filas de hasta dos cuerdas (empezaban desde la estación de buses – hoy plaza de San Francisco- hasta las boleterías del teatro) puesto que el público asistía en buses desde parroquias rurales de Cuenca así como de cantones vecinos (Girón, Guacaleo, Nabón, Azogues, Tarqui y Paute).

Para Ávila (2017) -vecino del sector del Vado- en esta sala se reproducían películas mexicanas y del oeste (vaqueros), series de lucha libre como “El Cachascán”, películas que mostraban paisajes, animales, vestimentas (atuendos floreados de colores vivos), diademas, peinados, etc.



La primera vez que asistí con mi padre al cine o teatro fue el teatro Alhambra, se proyectaba una película titulada Tarás Bulba. Narración de un escritor ruso llevada al cine. Una película que me produjo un impacto tremendo, en la noche tuve pesadillas confieso con esa película, que tenía que ver con el mundo de los cosacos... (Solano, 2017)

2.1.1.9.Casa de la Cultura

Según Cárdenas (2017), este teatro se inaugura en 1965 con la película Conquista del oeste (1962) de John Ford en los que participan actores como John Wayne y Glen Ford, situado en las calles Luis Cordero entre Presidente Córdova y Mariscal Sucre, cuya construcción dice corresponder al arquitecto Gilberto Gato Sobral.

El cine Casa de la Cultura cumplió muchas expectativas pues tenía una pantalla la más grande de Cuenca no, la pantalla de cine del teatro Casa de la Cultura es la más grande o era la más grande, panorámica. Es decir, pues era importante porque las otras pantallas eran más pequeñas. De ahí que por ejemplo la Conquista del Oeste era una película panorámica donde se veía grandes cabalgatas, carrozas, ataques de los pieles rojas, etc., y como eran equipos nuevos en esa época, el sonido incluso era totalmente impresionante. Marcó tecnológicamente un hito, pues en el año 65, cuando se inauguró el cine Casa de la Cultura. (Cárdenas, 2017)

En opinión de Ávila (2017), el teatro Casa de la Cultura impresionó por algunos aspectos: amplitud, tecnología avanzada, e incluso por sus servicios higiénicos integrados que eran limpios y lujosos. Según Nacho Peña⁴¹ esta sala como todas las anteriores y posteriores a él, tuvieron gran importancia, en un primer aspecto: el entretenimiento.

⁴¹ Propietario Cinemacafé (Casa de la Cultura). Anexo B.



Las primeras idas al cine, era invitar a una chica, invitar a una amiga, que era un lugar muy muy especial para nosotros. No es como ahora que hay muchos lugares: bares, restaurantes. Antes no había nada de eso, los lugares de encuentro eran los cines. Entonces, uno tenía que esperar el día domingo para poder estar con su amiga, con su enamorada o para declararse a una chica. Era el lugar preciso para estar con ellas. (Peña, 2017)

Según Joaquín Carrasco⁴² la sala cuenta con “1200 plazas, con tres plateas, y que es más grande de la provincia del Azuay”, es incluso “más grande que el Teatro Benjamín Carrión de la ciudad de Loja” (Carrasco, 2017). (Cuesta, 2017)

2.1.1.10.España

En el año de 1967 Cuenca es testigo de la apertura de una nueva sala, Teatro España, ubicado en la Mariscal Lamar y Huayna Cápac. Según Zapata y Narváez (2017) su inauguración se produce el 24 de mayo de dicho año, bajo la administración de PELIMEX (empresa dedicada a la adquisición de películas y con más de veinte cines en todo el país, particularmente tres cines en Cuenca: Alhambra, Cuenca y el mencionado teatro España).

Los citados autores mencionan que esta sala se inauguró con la película *Cuando tu no estas* (1966) de Mario Camus, película que dicen fue pedida exclusivamente para este acontecimiento. Este teatro ofrecía tres funciones -similares al resto de salas-: vermouth a las 10:00 (domingos); matiné a las 14h30; especial a las 18:00; y, noche a las 21:00. Los precios de los boletos rodeaban los S/. 10.000 palco y S/. 5.000 galería. En este cine se proyectaban películas asiáticas, mexicanas y hollywoodense. En opinión de Zapata y Narváez (2017), no había mucho criterio –género, estilo o lugar de origen- en la selección de películas que formaban parte de la programación del cine, si no que más bien las películas eran seleccionadas

⁴² Coordinador y planificador Teatro Casa de la Cultura. Anexo B



por el precio accesible y según el estreno en otras ciudades, algunas se proyectaban bajo censura o solo para adultos.

Algunos entrevistados manifiestan que en este teatro se proyectaron películas como: *Mi nombre es Shangai* (1973) de Mario Caiano, *Mi nombre es Ninguno* (1973) bajo el subgénero: spaghetti western. En palabras de Zapata y Narváez (2017) era común que en esta sala se presenten fallos y desperfectos mecánicos como: cortes en mitad de la proyección o desastroso audio.

Por su parte, Ignacio F. Iquino (citado en Zapata y Narváez, 2017) sostiene que esta sala contaba con galería grande y alfombra roja en la entrada y acota:

Resulta extraño que en una ciudad pequeña y sumamente conservadora como Cuenca se permite la exposición de películas que se exhibían en este lugar y en teatros como el Lux, el Sucre, el Candilejas o el Casa de la Cultura. Por ejemplo: el domingo 21 de marzo de 1982, día en que el teatro Cuenca exhibía *Escalibur* (Jonh Boorman, 1981), el España tenía en cartelera *King Kong*, *El Rey del kungfu*, una película de artes marciales, el teatro Casa de la Cultura ponía *La Última Cacería* (Ricardo Brooks, 1956) y el 9 de Octubre exhibía la ficción historia *Masacada* (Boris Sagal, 1981), en tanto que el teatro Sucre -el gran fortín porno durante los ochenta y noventa- se mostraba *La zorrilla en bikini*. (p. 119)

Por otra parte, indican que la sala y sus equipos –como muchas otras- eran prestados o alquilados a diversas instituciones para otra clase de eventos. Según Zapata y Narváez, el precio de las localidades era relativamente baratos en consideración de las otras salas, lo que permitía la asistencia de espectadores jóvenes o colegiales. Además, los citados autores, explican que este cine -como en todos- no existía ningún control o limitación de ingreso a la sala, de ahí que muchas personas aprovechaban para ingresar libremente con comida o bebidas alcohólicas. Estos sucesos, junto con el descuido de los dueños o administradores, con el tiempo provocaba un daño infraestructural de la sala, de ahí que, por ejemplo, la tela de la pantalla estaba sucia y



llena de agujeros. Además, generalmente, luego de la presentación de una programación se producían tumultos protagonizados por jóvenes que salían de la función alucinados por la experiencia visual vivida en la sala, por lo que imitaban los actos marciales acrobáticos de las películas. Esta aglomeración, explican Zapata y Narváez (2017) se debía a que cerca de la sala se hallaba el terminal terrestre y que gran parte de los espectadores de este teatro venían de parroquias como Ricaurte y ciudades como Gualaceo y Azogues.

2.1.1.11.Lux

Según Zapata y Narváez (2017) este teatro se inaugura el 23 de marzo de 1968 (ubicado en las calles Pío Bravo, entre Tarquí y General Torres) con la película: *Al ponerse el sol* (Mario Camus, 1967), para la ocasión se importaron máquinas de proyección “para rollos de 35 mm en formato cinemascope” (p. 138). Expresan, además: Cuando finalizaba la primera película que se presentaba en el Lux, inmediatamente los rollos eran transportados al teatro España y viceversa. (p. 138)

Según los autores mencionados, las funciones se efectuaban los días viernes, sábados y domingos en dos horarios: Matiné (16:30) y Noche (21:00) con asistencia de adultos y niños de clase media y de estrato popular (p. 138).

Así mismo destacan que en este teatro se proyectaban películas como Charles Chaplin, *El gordo y el flaco*, películas de Tarzán, <<películas de chinitos>> (p.138) Bruce Lee, etc., y que durante la semana santa se exponían películas con temas bíblicos como por ejemplo *Los diez mandamientos*, *Vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo*, *Ben-Hur*, etc.

Hugo Cuesta⁴³ refiere que, como antecedente a la aparición de este teatro, el sacerdote Crespi continuó con una de sus pasiones: la proyección de películas en otros espacios (tras el incendio del teatro Salesiano) y expresa:

⁴³ Proyectista de salas de cine. Anexo B



Entonces el padre se quedó sin teatro. Entonces para ver películas le prestan la escuela Uruguay -la parte baja-. (...) ahí se puso una sábana, la máquina, y ahí se proyectaban las películas, y la gente iba a ver las películas. Entonces ya, yo manejé ahí la máquina de 16 mm sin el señor Niveló. Entonces el padre decía: Hugo hoy es jueves o es domingo, y decía vamos vamos;... y cargábamos la máquina. Terminada la función cargábamos la máquina e íbamos al convento. Esto más o menos durante unos cuatro o cinco años, yo ya estaba joven. (Cuesta, 2017)

Zapata y Narváez (2017) sostienen que cuando el padre Crespi enferma, el cine queda en manos de sus discípulos: “padre Roaro, Sandro Gavinelli y padre Jiménez” (p. 138) quienes remodelan la sala y ponen en arriendo, de ahí que quien arrienda el local cambia el nombre a LUX.

En palabras de Cuesta, este teatro contó con equipos muy avanzados a la época, únicos en la ciudad y que ya no funcionaban con carbón, sino “con arco, con luz propia” (Cuesta, 2017) de 35 mm.

2.1.1.12.9 de Octubre

Finalmente, en 1975 se inaugura el Teatro Nueve de Octubre, el mismo que “fue fundando por el Sindicato de Choferes” (Salazar, 2017). Esta sala se localizaba cerca del teatro España, en las calles Mariscal Lamar entre Mariano Cueva y Vargas Machuca, en el barrio Nueve de Octubre.

Según Zapata y Narváez (2017), la lista de películas que inauguraron la sala fue: *Estado de sitio* (1972, triller político de Costa-Gavras) y *Tigres en el mar* (1960) de Robert Montgomery, con una taquilla de S/.21.000.

A diferencia de otras salas de cine que ocasionalmente alteraban su programación con presentaciones de teatro o musicales, el 9 de octubre casi nunca fue usado para otro fin.



<<es una pena –señala Ernesto Córdova -, no, nó contábamos con presentaciones de teatro o danza de nivel, no había variedad>>. José Manzano recuerda únicamente el concierto del grupo cuencano <<los cuervos>> que generó gran expectativa entre los jóvenes rockeros de la ciudad. (Zapata & Narvaez, 2017, pág. 161)

Según los citados autores, este teatro durante los años de su existencia hasta su cierre proyectó alrededor de tres mil películas. Según Daniel Pinos y Josué Ulloa (citado por Zapata y Narváez, 2017) las películas eran adquiridos por los precios -que eran bajos- más que por el contenido, y se compraban al por mayor.

En esta sala se proyectaron una gran diversidad de películas según su género, estilo y origen, entre ellas: mexicanas, (lucha libre en las cuales participaba el reconocido luchador El Santo), de artes marciales (Bruce Lee), filmes religiosos (La Pasión de Cristo y El Mártir del Calvario) y cine de autor. Entre las películas más recordadas que se proyectaron en este espacio aparecen: *La Niña de la Mochila Azul* (1979) de Roberto Galindo, *Rocky* (1976) de John G. Avildsen, saga de la película *Tiburón* (1975) de Steven Spielberg, *El Derecho de Nacer* (1951) de Zacarias Gómez, *Fiebre de sábado por la noche* (1977) de John Badham, etc.

Según Dávila Vázquez (2017), la época más fecunda del cine era la Semana Santa, tiempo en la que -en buses- los públicos llegaban desde otros lugares del país, principalmente sectores del campo.

Del mismo modo que el resto de salas mencionadas, este cine, con el tiempo, reproducía películas para adultos: pornografía, así Diego Chaguancalle (citado en Zapata y Narváez, 2017) afirma:

Como en otros cines de la ciudad y del mundo, la pornografía fue el recurso manido, postrero y finalmente inútil de los cines por sobrevivir a la crisis. A finales de los noventa, el 9 de octubre también apela a una programación para adultos, pero a pesar –



en este caso- de hallarse en un barrio históricamente propicio al trabajo sexual y donde existen hasta la fecha otros negocios vinculados con la prostitución (bares, cantinas, hoteles, posadas, etc.) la asistencia no fue suficiente. El público de estas proyecciones era en su mayoría gente relacionada con el mercado, cargadores, carretilleros, etcétera>>. (p. 161)

Dávila Vázquez (2017), afirma que todas las salas de la ciudad compartían un denominador común: el corte o interrupción de la película, esto por varios factores: interrupción de energía eléctrica, mala calidad, cambio de cinta, descuido del proyectista, etc.

Yo no me acuerdo de ninguna sala en la que no se haya cortado la película, se daba el Cuenca, en el Casa de la Cultura, en el Universitario, en el 9 de octubre, hasta que vino el cine digital -ya tarde-, pero antes siempre estaban parcheando las películas. (Dávila Vázquez, 2017)

Por último, Cordero (2017) sostiene que en algunas comunidades se proyectaban, encabezados por iglesia como parte de su ministerio, de ahí que podrían existir otras salas de cine no conocidas. Al respecto Hugo Cuesta asevera haber conocido y trabajado en el teatro “Mercedario” dirigido y regentado por los padres mercedarios del barrio El Vecino.

(...) había un teatro donde me van llevando a que ayude a pasar las películas, el teatro Mercedario. El teatro Mercedario estaba en el barrio el vecino. Hasta ahora hay el teatro, me imagino, porque ahora ya es dispensario médico. De los padres mercedarios. Allí había un cine. Era un cine cobrado, también pagaban las entradas, y ya se proyectaban películas de 35 mm ahí. Creo que los padres mercedarios arrendaron ese local, le adaptaron bien. (...) Ahí se pasaban todas las películas, películas mexicanas, había las carteleras afuera, no tenía letrero.

En este mismo sentido, Ángel Quinde⁴⁴ de 78 años, habitante del barrio El Vecino recuerda:

⁴⁴ Anexo B



(...) acá arriba había el teatro Mercedario (...) ahí llegaba toda película buena (...) daban el sábado y el domingo eran a las dos de tarde y otra por la noche (...) de repente hacíamos “gil” a quien hacía entrar y nos íbamos escondiendo (...) era hace unos 40 o 50 años lo que había. (Quinde, 2017)

2.2. Crisis y cierre

Los entrevistados y autores citados coinciden en señalar que la pobre programación, el establecimiento de impuestos altos, la economía, la indiferencia social, el apareamiento de nuevas tecnologías como VHS, DVD, equipamientos digitales, etc., fueron algunos de los aspectos que determinaron la crisis y por ende el cierre de las salas de la ciudad.

Ante la crisis que viven las salas de cine por la falta de público, algunas de estas (España, Sucre, Cuenca, Casa de la Cultura, Alhambra, 9 de Octubre) comienzan a programar películas de consumo de público adulto (cine porno). Advirtiendo que el cine Candilejas -que proyectaba películas artísticas eróticas- acentúa su programación en cine pornográfico.

Según Zapata y Narváez (2017) el cine Cuenca se cierra el 14 de marzo de 2004; el popular el 3 de febrero de 1973; Alhambra 1984; España en abril de 1982; Lux el 11 de diciembre de 1984; el 9 de octubre el 13 de octubre de 2004; en relación con esta última fecha, conforme investigación realizada aparece que la última publicidad de la programación del cine 9 de octubre corresponde al 13 de octubre de 2006 en Diario el Mercurio.

En el caso de los teatros Andrade y Salesianos, como se ha manifestado, su desaparición se produce luego de un incendio ocurrido en 1951 y 1962 respectivamente; mientras que respecto al cierre de los cines México y Guayaquil no existe información concreta y específica que evidencie las razones y fechas de su desaparición.



2.3. En la actualidad

Con respecto a los espacios físicos en los que funcionaron algunas salas de cine se evidencia que en la actualidad estos se dedican a actividades comerciales, culturales, religiosos, etc.

Al respecto Zapata y Narváez (2017) expresan:

Lo cierto es que la ausencia de políticas culturales y patrimoniales y la precedencia de los intereses económicos, los dueños del teatro Cuenca encontraron la mesa servida para demoler el legendario inmueble y edificar un parqueadero público. Apenas, a modo de mea culpa, se preservó una pequeña sala de proyección, reciclando el mobiliario del arrasado teatro, espacio completamente subutilizado, mero parapeto montado para recibir el aval del Municipio y salvar la mala conciencia. (p. 52)

Igual suerte corrió el lugar en donde funcionó el teatro 9 de Octubre, hoy también convertido en parqueadero público.

Con respecto al Alhambra los citados autores señalan que, esta sala, al cerrarse y por el abandono de los propietarios -en determinado momento- sirvió de refugio para ladrones, traficantes, salteadores, etc. Más adelante fue adquirido por el grupo carismático Centro de Renovación y Formación del Azuay, y hoy el lugar es usado por grupos de oración, para retiros, ensayos, capacitaciones y convivencias.

En el caso del Candilejas, éste espacio se lo dedica a un negocio de venta de juguetes sexuales; y, en el espacio del teatro España un almacén comercial.

Por último, en el caso de los teatros Casa de la Cultura y Sucre, espacios regentados por instituciones públicas, sus puertas siguen abiertas para actividades lúdicas, sociales, académicas, etc.



2.4. Huellas de las salas

Las significaciones, experiencias y anécdotas recogidos a través de entrevistas personales –de quienes vivieron en esa época - son muy variadas, algunos llegan a calificarlos como “espacios *mágicos*” (por las proyecciones cinematográficas, por los actos tradicionales y por sus curiosidades), lugares *monumentales* (por su estructura física interna y externa), y, como sitios *entrañables* (por las historias vividas en ellas) que finalmente marcaron en la ciudad hitos históricos y épocas memorables e inolvidables.

La calificación a estas salas de cine como memorables y únicos tiene que ver con su contexto; según Lucas Galarza, Marco Ávila, Galo Torres, Luis Mosquera, Jorge Abad, Paúl Solano, Monserrat Solano y Luis Bernal (citados en su momento) concuerdan en que no había lugares de diversión, de ahí que el cine era el primer espacio de diversión y entretenimiento, hasta antes de que el deporte -fútbol- se implemente en la ciudad con la aparición del Deportivo Cuenca en 1971. En palabras de Carpio (2017) “no había en Cuenca ninguna otra diversión más que el cine o la cantina del trago, algo de canciones y cosas del deporte (Carpio, 2017), Lucas (Solano M. , 2017) -abogado- acota: “Cuenca no tenía espacios de diversión a nivel familiar. Una diversión era, por ejemplo, irse a la laguna de Viscosil” (Galarza, 2017); así mismo, Pérez Agustí (2017) dice que cuando llegó a Cuenca en 1966:

“Las salas de cine estaban en pleno auge. Las salas de teatro de proyección cinematográfica de Cuenca estaban funcionando perfectamente como lugares de encuentro y de espacios familiares, no había espacios para las diversiones, no existían discotecas cuando llegué. No exagero al decir que no había una sola discoteca en Cuenca y todos los jóvenes, los padres de familia acudían con mucha más frecuencia a las salas de cine para ver las proyecciones. (Pérez Agustí, 2017)

De ahí que Galarza mencione por ejemplo que “el aeropuerto no era cerrado, y viviendo en ese sector, nosotros como diversión íbamos a esperar a los aviones que aterricen, pero evidentemente el cine nos captaba más, nos enamoraba más” (Galarza, 2017).



Al respecto, Kino Pradva (citado en Abad Vidal y Torres, 2015) dice que este enamoramiento tiene una razón de ser y acota que el cine se convierte en:

(...) aguijón de deseos y pulsiones negativas, si esto se añade el afán de novedad, el ansia de sensaciones epidérmicas, el anhelo de escenas violentas, el sentido del ritmo visual, fruto del acelerado ritmo en la vida del hombre moderno, exigencias todas de un espectador ahído de excitación y erotismo. (p. 245)

La asistencia y concurrencia de las personas a estas salas determinaron otra característica de estos espacios: las costumbres. De ahí que por ejemplo estas salas sean consideradas como espacios familiares, de encuentros de amigos y enamorados. Ávila al respecto sostiene “ese nicho de teatro que se convirtió en familiar, se hicieron amigos y creo yo que, en esa época - incluso- en algún momento fue romántica” (Ávila Cartagena, 2017). Para Monserrat Solano⁴⁵ ir al cine “era pues una reunión, era algo muy especial porque era una reunión familiar con mis hermanos, mis padres” (Solano M. , 2017).

En este contexto memorial Abad (2017) recuerda:

(...) era obligación de mi jorga invitarles a las enamoradas y nos encontrábamos por eso tengo una (...) yo me iba con mis hermanas me iba con mis primas y también nosotros y así sucesivamente nos encontramos era una jorga total, habíamos tal vez entre 30 y 40 personas que nos fallábamos sobre todo a los vermouth de los domingos. (Abad, 2017)

En este contexto, cuatro eran las funciones que algunas salas de cine ofrecían al público: Vermouth, matiné, especial y noche. La primera estaba dedicada a la proyección de películas para niños, que generalmente iban acompañados de los padres o hermanos, era una función familiar, y se llevaba a cabo los fines de semana, con regularidad los días domingos a las 10:00. La Matiné iniciaba regularmente a las 14:30 ofrecía doble película en su intermedio -15

⁴⁵ Anexo B



minutos- algunos asistentes lo dedicaban para descansar, comer, etc. La función Especial, usualmente se proyectaba para el estreno de películas, así como en días festivos; y la función Noche, iniciaba a las 21:00.

En palabras de Solano (2017) asistir a una sala era toda una travesía, tenía todo un proceso y conllevaba todo un ritual.

Imaginemos toda una rutina, todo un proceso de ingreso al cine. Es decir, empezaba con el encuentro con el amigo, quizá con la primera enamorada, con las amistades; y previo al ingreso a la sala de cine, había que comprar, sobre todo si uno asistía con su amiga o con su enamorada o con su novia e ir comprando las papas fritas, comprando el canguil, comprando los chocolates. (Solano, 2017)

Por su parte Ávila (2017) (Mosquera, 2017) recuerda:

Nosotros, al cine íbamos a pagar dos reales y guardábamos dos reales para comprar el paquete de tostado con chicharrón adentro. Entonces era justamente la diversión completa. No había cine, no gustábamos de la película si no comprábamos esta golosina: un puñado de canguil, un puñado de tostado, con dos o tres chicharrones adentro envuelto en papel de despacho, que realmente era puro grasa, pero que sin embargo nosotros hacíamos el esfuerzo de comprar. (Ávila Cartagena, 2017)

Del mismo modo, en palabras de Galo Torres, las golosinas preferidas para ingresar al cine, y que se podían comprar a vendedoras ambulantes ubicados en las afueras de las salas, dice: “en las salas antiguas había en la parte exterior, yo siempre entraba, con el maní, cine maní, esa era la dosis. Maní dulce o salado, pero con cine maní. Después, cuando aprendí a fumar ya era maní y tabaco (Galo Torres, comunicación personal, 29 de septiembre de 2017). En este mismo contexto Mosquera señala:



“Cada teatro tenía sus propios vendedores, por ejemplo, en el España creo que había unas seis vendedoras con sus respectivos charoles. Entonces se les conocía por los hombres, a una le decían “Mama Chana”, vendía sándwiches, frutas. Había una señora Teresa que tenían charolas, cigarrillos, caramelos. (Mosquera, 2017) (Webster, 2017)

Paul Solano (2017) acota que, con su boleto y provisto de golosinas procedía a ingresar a la sala, otro momento que ha quedado impregnado en la memoria del público asistente.

(...) había que cruzar unas pesadas y viejas cortinas color vino que obviamente tenían una funcionalidad que era la de oscurecer por completo el espacio para que haya una mejor visualización de la película, pero todo es esa tarea, ese ingreso significaba o encerraba un simbolismo muy particular. (Solano, 2017)

Paul Solano agrega:

Si uno había llegado a tiempo a la película pues las luces todavía estaban encendidas y uno buscaba el sitio más apropiado para ubicarse y esperaba el que se vaya apagando las luces poco a poco se iban apagando las luces, y se encendía la pantalla, empezaban los famosos trailers, (...) previos a la proyección de las películas. Estos trailers casi siempre eran cortos de películas que estaban por estrenarse en algún momento o por llegar a la ciudad. (Solano, 2017)

Según Abad (2017), si alguien llegaba tarde a la sala, las luces ya se habían apagado y la proyección había iniciado, en la penumbra de la sala, algunas veces el portero acompañaba al espectador con una linterna, acto que molestaba al resto de asistentes, quienes lanzaban insultos y bromas: “cuetero apaga la bicicleta, porque en esa época había salido el relantín, entonces confundían la luz de la linterna con la de la bicicleta” (Abad, 2017).



Para Oscar Webster cuando el espectador ingresaba solo, la experiencia era distinta.

No había quien le guíe y con esa sensación o imagen que le queda de ver una sala como con niebla, de lo que se fumaba obviamente ahí en cantidades, entonces uno llegaba ahí, y a veces por los tabacos, uno sabía en donde estaba alguien sentado y si de pronto podía sentarse a lado o no, entonces si era una imagen medio tétrica a veces también, por el tamaño de los teatros. (Webster, 2017)

Otro dato importante es que en esas salas de cine se era permitido fumar; “también en estos cines aprendíamos a fumar porque aprovechando la oscuridad encendíamos nuestro primer tabaco” (Cordero Iñiguez, 2017), “era el espacio justo para fumar” (Mosquera, 2017).

Galarza (2017) recuerda que al ingresar al cine la primera visualización era el humo provocado de los cigarrillos y que:

En esa época era permitido y era un espacio para aprender a fumar. La persona que no fumaba en el cine no iba al cine. Y el organismo aguantaba. Vos entrabas y primero tenías que, la visión acoplarle a la nube de humo, ahora los jóvenes deberían reírse de la situación. (Galarza, 2017)

En lo que respecta a la distribución a las localidades (palco, luneta, galería) ésta variaba dependiendo de las salas, en el cine Alhambra se daba un caso especial en consideración que en este la galería se ubicaba en la parte baja y la luneta en la parte alta.

Kino Pradva (citado en Abad Vidal y Torres, 2015) con respecto al proceder de los asistentes dice: “tales comportamientos son una alteración al orden público y un atentado contra las personas y distraen de su místico y extático acto contemplativo del espectáculo cinematográfico” (p. 243); además menciona que, los gritos, mofas o comentarios eran “soeces,



lúbricos y salaces” (p. 243) todo ello provocado, en primera instancia, por lo que venían en las películas, “cuando asoman ciertas escenas” (p. 243).

Frases a las que hace referencia Pradva, tiene que ver con algunas muy conocidas como: “dale el bleris o cuetero suelta la china”. En referencia a la primera, Díaz y Ávila explican:

También era increíble, porque no había un target, no había una cuestión de cómo se llevaba a la gente al cine, las señoras como tal igual llevaban a los niños, llevaban a los niños y de pronto auténtico lloraban y lloraban, era un fastidio, entonces no había otra cosa que decirle: ¡dale el bleris! (Díaz, 2017)

Todos nos reíamos. ¡Por no decir dale el chucho a la guagua, se decía “dale el bleris a la guagua!, y claro, la pobre madre que estaba con la criatura llorando ahí, salía hasta cierto punto al hall despavorida, porque no solamente era una voz, eran varias voces que hacían coro; y la madre entonces salía al hall de teatro o al lobby para amamantar y alimentar a su vasta. (Ávila Cartagena, 2017)

Respecto de la segunda frase -cuetero suelta la china- a razón de los entrevistados este término viene a constituirse como parte muy importante en la historia de las salas de cine. Según Salazar, generalmente “los de la galería empezaban a gritar cuetero cuetero” (Salazar, 2017). Para Díaz este término estaba dirigido al proyectista y generalmente se lo pronunciaba cuando se cortaba la proyección.

Al respecto Torres indica:

El cohetero es porque mi abuelo, mi familia y yo también, soy pariente de los cueteros Torres, de los que hacíamos los artes pirotécnicos: los cohetes, los castillos. Fueron los



primeros, los iconos aquí en Cuenca. Fue mi bisabuelo Gabriel Torres Vega quien fue el primero en hacer estas cuestiones. (Torres, 2017)

Recuerda que Luis Torres -abuelo- trabajó como proyccionista en las salas: Andrade (antes Variedades) y Alhambra. De ahí que, al suceder algún error de parte del proyccionista (fundido de la cinta, cortes, cambios bruscos entre citas, etc.) los asistentes soltaban a gritos el apodo, pero que, en memoria de los públicos traía un contenido más completo: “cuetero suelta la china”. La china, atribuida a simbólicamente a una mujer que distraía al proyectista, que daba razón de uno de los factores que provocaban los errores en la proyección, la cual evocaba el apodo en toda la sala.

Cordero sostiene que este término -cuetero- viene dado por la actividad del arte de la pirotecnia que caracterizaba a la ciudad:

“Cuetero” era un apodo generalizado para los cuencanos que nos venía, y realmente, de la ciudad vecina del norte o de la provincia de Cañar, y a su vez nosotros les insultábamos como “cucharareros”. Eran los dos apodos que tenían las dos ciudades: cueteros los cuencanos y cuchareros los azogueños. (Cordero Iñiguez, 2017)

Para Pradva (citado en Abad Vidal y Torres, 2015) estas reacciones de los asistentes -silbos, insultos, etc.- obedecían a errores, problemas u defectos técnico de los equipos, así como por los “los cortes de energía” (p. 243) en la tácitamente se suspendía la proyección; o errores en la proyección originada por las mismas películas, que “llegan defectuosas” (p. 251), de ahí que afirme:

Sucede que, una vez estrenada una película, cualquier película -por regla general- en las ciudades de Quito y Guayaquil, la misma copia recorre ciudades y pueblos aledaños a ambas ciudades. Y a Cuenca pareciera que llega después de meses para su exhibición (...) Cuando asistimos a la proyección hay saltos de ejes, de planos, del espacio, del



tiempo, etc, etc. Y la protesta es automática. La razón es que el espectador ha percibido los fallos y falsedad de lo que está sucediendo. (p. 251)

Para el antes mencionado autor -Pradva- las salas permitían al ciudadano cuencano y amante del cine “entrar de lleno en el reino del ocio o alterar la actividad monótona y rutinaria del cotidiano quehacer” (p. 265).

Con respecto al recuerdo de estos espacios Galo Torres expresa que le “viene a la mente muchas, muchas imágenes, sonidos, también, creo colores, sensaciones corporales” (Torres G. A., 2017). Acota, que ir a las salas de cine -desde el ingreso, hasta la ubicación en ellas y apreciación cinematográfica- tiene una fuerte razón inquisitoria:

El cine me permitió, no sólo a mi sino a mucha gente, una especie de viaje inmóvil que nos llevaba a culturas lejanas a tiempos históricos, viajes tanto pasado, al futuro y el presente, un presente mucho más amplio. Es decir, el cine nos permitió ver rostros, vestuarios, costumbres, cuerpos de otros (Torres G. A., 2017).

Para concluir, las memorias, anécdotas, experiencias, significaciones recogidos en el presente trabajo sobre los espacios físicos donde se proyectaban las películas en la ciudad de Cuenca, en las épocas expuestas encuentran justificación a los calificativos como “mágicos y monumentales”.

El cine tiene esa cosa maravillosa que es la individualización frente a la imagen, es decir -que eso lo que no hay, por ejemplo- la sala oscura. Momento en el que se apagan las luces, te quedas tú. Inclusive es probable que tu cuerpo merme la intensidad de su presencia y claro todo se vuelve sentido básicamente: ojos y oídos frente la pantalla. Esa entrada en un mundo de sombras y de luces y de sonidos, en donde están activados básicamente tus ojos y tu oído, por supuesto que crea estados especiales -que por ejemplo el templo no te permitiría-. Entonces el cine se particulariza, se individualiza y



te individualiza en su dispositivo y te pone en otra disposición física y espiritual frente la película. (Torres G. A., 2017)



CAPÍTULO III

3. Del documento audiovisual

En este capítulo se expondrán cuáles han sido los procesos de construcción del documento audiovisual propuesto, desde la generación de ideas hasta la exportación final del filme en el programa de edición. Se explicará la aplicación teórica expuesta en los apartados del capítulo 1: Memoria, Audiovisual, Cine y Cine Documental. Con respecto a la construcción del proyecto se ha considerado la base teórica expuesta en el apartado Realización: Preproducción, Producción y Post Producción.

El presente proyecto dice relación a la elaboración de un documento audiovisual⁴⁶ por la gran implicación en actividades y herramientas en la vida actual (comunicación, entretenimiento y educación).

Para su construcción se ha decidido por el *documental*⁴⁷ -una de las ramas del cine⁴⁸-; por su significación, características y funciones. De acuerdo con el tema y los objetivos establecidos se determina que este proyecto documental se cataloga dentro del género *histórico*; en la modalidad *expositiva, de observación e interactiva*; y en la tendencia *social, antropológica y de reconstrucción histórica*⁴⁹.

Para la investigación (recolección y obtención) de información pertinente al tema y a los objetivos se aplica el método antropológico. Conrad Phillip Kottak (2007) en la publicación *Antropología Cultural* define a la antropología al afirmar: “Antropología es el estudio científico y humanístico de las especies humanas; la exploración de la diversidad humana en

⁴⁶ Capítulo 1 / Apartado: Audiovisual

⁴⁷ Capítulo 1 / Apartado: Cine Documental

⁴⁸ Capítulo 1 / Apartado: Cine

⁴⁹ Capítulo 1 / Apartado: Cine Documental / Géneros- Modalidades - Tendencias



el tiempo y en el espacio (...) La antropología cultural analiza la diversidad cultural actual y del pasado reciente” (p.2).

Además, este proyecto tiene como parte de su metodología la investigación cualitativa, a través de la recolección de información mediante la entrevista en profundidad. Con estas referencias sobre los conceptos, técnicas y métodos ejecutados en el proyecto, se expone su construcción dividido en fases correspondientes.

3.1. Preproducción

“Tras las Huellas de las salas cine en Cuenca” inicia con la elaboración de ideas principales que guiaron el proceso de construcción; de ahí que de estas ideas recogidas y empatadas se construyó la sinopsis, primera guía escrita.

3.1.1. Sinopsis:

Documental sobre la historia (inicio, apogeo, crisis y cierre) y las memorias de las salas de cine en la ciudad de Cuenca desde 1874, recogida a través de entrevistas informativas a historiadores, cineastas, antropólogos y cinéfilos; y testimonios de ciudadanos que vivieron, asistieron y/o trabajaron en estos espacios, en aquellas épocas.

3.1.2. Investigación

En la línea de pensamiento de Andreu⁵⁰ se procedió a revisar la documentación relacionada con el tema planteado, esto con el propósito de desarrollar las ideas expuestas en la sinopsis; luego se examinó los documentos relacionados con el objetivo del proyecto: “recuperación de la memoria colectiva”. De ahí que se indagó conceptos, definiciones, clasificaciones y teorías de los términos memoria, memoria individual, memoria colectiva y recuperación de la memoria; y la revisión de términos, conceptos, clasificaciones, teorías, funciones y ramas

⁵⁰ Explicado y desarrollado en Capítulo I



relacionadas con el producto del proyecto: documental, de ahí que se investigó las cláusulas: audiovisual, documental y cine (rama madre de toda realización fílmica).

También se llevó a cabo una entrevista con el antropólogo Luis Herrera⁵¹ con quien se trató - desde la sociológica y antropológica- la concepción de memoria en la ciudad, ligada con la memoria colectiva.

La investigación documental se realizó en bibliotecas y hemerotecas de la ciudad, a saber: Casa de la Cultura, Biblioteca Municipal, Biblioteca Juan Bautista Vásquez de la Universidad de Cuenca, Museo Pumapungo, etc.

Se recurrió a los archivos fotográficos de Felipe Diaz y Alejandro Ortiz, por cuanto son ellos quienes disponen de evidencia histórica de la Cuenca antigua y de las salas de cine específicamente.

Con el avance de la investigación se concluyó que para el presente trabajo corresponde aplicar entrevistas y testimonios, estableciéndose una primera lista de sus participantes y que vendrían a ser los protagonistas, la misma que se iba estructurando conforme avanzaba las conversaciones con amigos y familiares que iban refiriendo más contactos. En la construcción de esta lista, muchos nombres quedaron fuera por razón del tiempo y la extensión del producto, de ahí que, el directorio final se haya planteado de la siguiente manera:

Especialistas / Empleados / Asistentes / Vendedores / Miembros de la Junta Censora / Cinéfilos.

María Salazar Gonzales, Judit Sempertegui Vega, María Sempertegui Vega, Leonor Sempertegui Vega, Zelfa Dávila Monserrat Solano, María Margarita Placencia, Carlos Pérez Agustí, Cristóbal Zapata Galo Torres, Juan Cordero Ñiguez, Jorge Dávila, Eliezer Cárdenas Marco Ávila Cartagena Felipe Diaz, Wilson Gárate, Flor María Salazar, Mateo Ríos, Paul

⁵¹ PHD en Arte y Humanidad, Máster en Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Educación, docente en la Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía.



Solano, Oscar Webster, Lucas Galarza, Jorge Abad, Patricio Torres, Rodrigo Carpio, Alejandro Ortiz, Ángel Quinde, Humberto Bueno, Luis Bernal, Rodrigo Bernal, Nacho Peña, Juan Hugo Cuesta, Luis Mosquera, Julio Sempertegui Vega, Joaquín Carrasco.

3.1.3. Visitas previas

Con esta lista se da un primer acercamiento o visita informal con las personas relacionadas con el tema, con el propósito de participar la idea, exponer el objetivo del proyecto y animar a su participación a través de una entrevista registrada en video. en algunos casos fue necesario revisitarlos. En esta etapa se acudió solo con cuaderno de notas y grabadora de audio, para entablar conversaciones y tomar apuntes, así como permitiendo que las personas vayan recordando vivencias, anécdotas y más datos que aporten a la investigación. En ocasiones -con la autorización de la persona- se procedía a grabar la conversación para asimilar datos importantes, y que servirían en la construcción del guion. Por otro lado, como sostienen los autores Andreu y Rabiger, este proceso trajo sucesos imprevistos y sorprendivos, como, por ejemplo, personas a quienes se visitó por primera vez aceptaron participar con sus testimonios al momento de la entrevista se negaron; así como personas que inicialmente expresaron desinterés, en una nueva visita sorprendieron con si decisión de ser protagonistas.

Los testimonios, anécdotas, recuerdos, historias y vivencias personales de los participantes se consiguieron a través de entrevistas de profundidad, que según Manuel Canales Cerón (2006) en su obra *Metodologías de investigación social* este método sirve para ver y acceder a las experiencias de los entrevistados. Para lograr la entrevista se precisó en crear un ambiente o atmosfera adecuada a través de la empatía, también mencionada por Cerón como “auténtica comunicación personal entre entrevistador y entrevistado” (p. 241).

En cuanto a las preguntas para la entrevista, se realizó un guion previo o cuestionario, basados en los objetivos de la investigación y el tema, y en algunos casos fueron estandarizados: ordenados en preguntas cerradas. Mientras que otras ocasiones, como lo advirtió Cerón, las



preguntas fueron flexibles (abiertas) ya que dependía de las circunstancias de la conversación (ambiente, lugar, etc.) y la interacción con el entrevistado.

Del proceso mismo de interacción de entrevista en que el sujeto entrevistado produce información valiosa para nuestra investigación pero que no había sido identificada ni instalada como tema a consultar en nuestro guion. Así, surgen preguntas pertinentes durante el proceso mismo de entrevista acerca de los tópicos emergentes en el relato, narración o punto de vista del entrevistado. (Cerón, 2006, pág. 244)

3.1.4. Tratamiento

Con la información adquirida a través de la investigación bibliográfica (libros, textos, fotografías, etc.) y entrevistas previas con los interesados, se procedió al análisis y organización de la información para reestructúrala⁵².

3.1.5. Hipótesis

El acercamiento a los documentos bibliográficos y a las personas previamente visitadas, como teoriza Rabiger⁵³, determinó la necesidad de replantear la siguiente hipótesis: la insuficiente información bibliográfica, y los vastos recuerdos en las memorias de los entrevistados previamente, evidencian la importancia de elaborar un documento audiovisual que registre y comparta esta indagación histórica poco conocida.

3.1.6. Plan de rodaje

Contando con los protagonistas y del planteamiento de la hipótesis permitió trazar un cronograma de actividades, etapa trascendental en la construcción del filme: grabación de

⁵² Capítulo 1 / Apartado: Realización / Producción / Tratamiento

⁵³ Explicado y desarrollado en Capítulo I.



entrevistas y registro de los espacios físicos (tomas de paso), se resolvió empezar con la grabación de las entrevistas, para después realizar el registro de tomas de paso de los lugares donde funcionaron y/o funcionan las salas de cine.



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

3.1.7. Cronograma de actividades

<div>Actividad</div> <div>Meses</div>	Junio				Julio				Agosto				Septiembre				Octubre				Noviembre				Diciembre			
	Semanas				Semanas				Semanas				Semanas				Semanas				Semanas				Semanas			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Preproducción																												
Consulta y revisión bibliográfica	x	x	x	x	x	x																						
Revisión fotográfica en hemeroteca								x	x										x	x								
Contacto con protagonistas: búsqueda de participantes, visitas, revisitas						x	x	x	x								x	x			x							
Definición marco teórico y metodología									x	x	x	x																
Producción																												
Rodaje: Entrevistas													x	x	x	x	x	x	x	x	x							
Tomas de paso																					x	x	x	x				
Posproducción																												
Edición de imágenes																									x	x	x	
Proyección																											x	



Además, el plan de rodaje advirtió las necesidades para el registro: presupuesto (transporte, alimentación, etc.), equipos técnicos (cámara, trípode, micrófono, etc.) y personal (cámara, director, luces, etc.).

3.1.8. Presupuesto

RECURSOS HUMANOS Y MATERIALES	VALOR
1.- Transporte y movilización (viajes técnicos): Ubicación donde funcionaban los cines: 9 de octubre, Cuenca, Lux, Alhambra, Casa de la Cultura, Diarios, Biblioteca Municipal, Biblioteca Universitaria, Escuela de Cine de la Universidad de Cuenca, Museo Pumapungo; viaje a entrevista con protagonistas.	\$ 110,00
3.- Materiales técnicos: cámara, luz, filtro, micrófono, trípode.	\$ 600,00
3.- Alimentación	\$ 220,00
4.- Diseño e impresión; suministros: tarjetas SD, CD, Marcadores, esferos, libreta de apuntes, documentos, anillado de hojas, carpetas.	\$ 300,00
4.- Servicios de producción, energía eléctrica, etc.	\$ 120,00
Total	\$ 1,350,00

3.1.9. Guion

Este acercamiento y organización de la información bibliográfica y fotográfica permitieron realizar los primeros guiones (Literario y Técnico). Para la construcción de este guion se consideró los criterios de Quijano, Field y Andreu⁵⁴, y así determinar el orden de los testimonios, establecer escenarios o locaciones, movimientos de cámara, planos y ángulos. Los guiones finales de este documento se encuentran en la aparatado de los anexos C y D.

⁵⁴ Capítulo 1 / Apartado: Realización / preproducción / guion



3.2. Producción

3.2.1. Rodaje

Esta etapa fue trascendental en dos diferentes aspectos: primero en la ejecución de técnicas, métodos y teorías del uso de equipos (ángulos, planos y movimientos en el registro de entrevistas, de documentación importante y de los espacios -salas-); y segundo en los métodos, técnicas y estrategias en el trato con los protagonistas antes, durante y después de las entrevistas, planteado por Rabiger; etapa que inició con la entrevista a las hermanas Sempértegui Vega el 26 de septiembre de 2017.

Para el manejo de equipos se consideró importante -estéticamente- tener el máximo control de la luz y el sonido. Con respecto al manejo y control de la luz, fue importante el uso de un filtro blanco en oposición a la luz principal (natural y provocada por una lámpara) para evitar por ejemplo la división del rostro en luces y sombras.

En referencia al sonido, se resolvió trabajar con un micrófono (boom) sostenido por un soporte (jirafa) en dirección a la boca de los entrevistados para un mejor registro: voz nítida y clara del protagonista, y así evitar ruidos externos (pitos, tráfico, etc.) o interrupciones invertibles como ladridos.

Para el manejo correcto de los equipos de grabación se estableció roles de trabajo: entrevistador, camarógrafo, etc.

En base al plan de rodaje y al guion, se procedió a realizar las entrevistas a las personas que aprobaron su participación, de ahí que, este plan de rodaje no aplicaba en su mayoría, pues la situación de cada entrevistado variaba constantemente, es así que, como ya se explicó previamente, en algunos casos fue imposible tener contacto y realizar la entrevista.



3.2.2. Entrevista

En cuanto al segundo aspecto, el trato a las personas en la entrevista se trabajó bajo la metodología de Andreu y Rabiger⁵⁵, resultando necesario ambientar el espacio con la conversación previa, en la que se explicaba los objetivos del proyecto de forma lenta y serena, con el afán de ganar la confianza del entrevistado y así conseguir que la conversación fluya con naturalidad, objetivo que se consiguió, al recordar que en una determinada entrevista, el protagonista en un momento dado se emocionó al punto de sollozar y dejar escapar unas lágrimas cuando recordaba a un ser querido evocado en la entrevista.

Al recoger la información en las entrevistas se aplicó el criterio de naturalidad⁵⁶ al plantearse preguntas sencillas, sin interrupciones con movimientos espontáneos (gestualidad, afirmaciones, etc.) dejando que el entrevistado sea el protagonista, como por ejemplo a dejar a éste con la última palabra a través de una pregunta como: finalmente y para concluir con la entrevista ¿hay algo que quisiera añadir o que se le olvidó?

Un aspecto importante en las entrevistas fue la ambientación, ya que se procuró que el protagonista se sienta relajado, para lo cual se acordó conjuntamente ubicarse en un lugar en donde no surjan inconvenientes, e incluso, en muchos casos se cerró las puertas de los espacios donde se practicaron las entrevistas (oficinas, salas, etc.) y así evitar interrupciones o molestias que pausen o corten el hilo de la conversación.

Además, con el propósito de obtener información relevante para el documento audiovisual, resultó relevante dar protagonismo y confianza al entrevistado, antes, durante y después de la sesión, con el adecuado manejo de quipos (ubicación de cámaras, luz y sonido).

⁵⁵ Capítulo 1 / Apartado: Realización / Producción / Entrevistas

⁵⁶ Capítulo 1 / Apartado: Realización



3.2.3. Tomas de paso

Para las tomas de paso se procedió a usar el plan de rodaje en el que se estableció: fechas, espacios -salas- a visitar de forma ordenada para ahorrar tiempo; en la hoja de ruta se hizo constar: planos, ángulos y secuencias, espacios (interior o exterior), tiempos (grabación continua para time laps) y horarios (día, tarde o noche).

Previo al registro visual de los lugares (públicos y privados) se solicitó la correspondiente autorización; en la mayoría de espacios se llevó a cabo el registro su estructura: paredes, pisos, entradas, puertas, etc.; y equipos que en su debido tiempo funcionaron en las antiguas salas (proyectores, butacas, etc.). Cabe señalar que en casos excepcionales –Alhambra- no se consiguió el beneplácito para registrar el interior del espacio.

Finalmente, esta etapa concluyó el 14 de noviembre con el registro de documentación fotográfica y algunas salas de cine.

3.3. Postproducción

Como sugiere Andrey Rabiger⁵⁷, esta etapa inició con la revisión del guion y las ideas propuestas en la sinopsis y demás hojas de ruta; en el presente caso el día 20 de noviembre de 2017.

La revisión del guion permitió aclarar las ideas y el camino que el proyecto estaba tomando, y antes de empezar a estructurar las nuevas guías se consideró necesario transcribir las entrevistas recurriendo a la ayuda de un programa digital, para no perder tiempo; respecto es necesario señalar que la transcripción de entrevistas permitía asimilar y ubicar la información de cada entrevistado (datos, fechas, lugares, minutos) dando lugar a hojas de guía que contenían partes

⁵⁷ Capítulo 1 / Apartado: Realización / Postproducción



de las versiones de un protagonista; esta actividad resultó de mucha ayuda ya que permitió que el material recogido de la transcripción sea ubicado a través del subrayado.

3.3.1. Conversión de datos/selección

El proceso de transcripción y subrayado facilitó la selección del material que pasaría a formar parte del documental, información que se ingresó al programa de edición: colocación de archivos visuales -video- y auditivos -voz de los entrevistados- grabados de forma individual para ser sincronizados de acuerdo al decidido en el guion (transcripción y subrayado) cuidando que únicamente la información de mayor relevancia sea objeto de edición.

Con estas primeras selecciones de las versiones de los protagonistas ya agrupados en el programa de edición, empezó la reestructuración del guion.

El nuevo guion se construye en base a la información obtenida de las entrevistas, de las cuales se procede a unir, complementar la información dada de cada protagonista en relación con una sala o un dato importante. Además, se usa las anécdotas de los protagonistas como conectores y enlaces entre una sala y otra.

3.3.2. Edición y montaje

A partir de este guion se procede la edición del documento, para lo cual, cada entrevista cortada y previamente seleccionada se pasa a ensamblar con la voz en off. En esta etapa se procede a grabar la voz en off -omnipresente- a través de consola y en base al guion establecido. La unión de tomas, testimonios y voz en off es complementada con el tratamiento del sonido.

3.3.3. Edición de sonido

En esta etapa se procedió trabajar los fondos sonoros: música, voz en off, silencios, etc. En primer lugar, la voz en off tuvo un tratamiento: edición, regulación de velocidad, ritmo, etc., acorde al estilo del documento. De la misma manera en lo referente a la música se usa



soundtracks descargados de plataformas web con sonidos libres como archive.org y jamendo.com. Cada fondo musical tiene relación al estilo implementado en el guion, de ahí que se proceda usar fondos sonoros de películas mencionadas por lo protagonistas.

3.3.4. Edición de colores

Esta etapa -final- acontece a continuación del cierre definido de la edición y montaje del documento en el que se trabaja el estilo del documental. En primer lugar, se trabajó la luz del audiovisual: equilibrio, brillo y contraste; después se trabajó los colores: tonos, equilibrio de color, curvas, niveles y saturación. El documental consta de colores suaves, cálidos.

3.3.5. Exportación

Esta parte final de la realización se realizó con la renderización del documento, en el que se remite con formato, calidad, etc. El documento audiovisual fue exportado en los formatos: video H264 / MP4 tamaño 1080p24; y, en audio ACC.



CAPÍTULO IV

4. Conclusiones y Recomendaciones

4.1. Conclusiones

El proyecto “Tras las huellas de las salas de cine en Cuenca” fue concebido y elaborado a partir de un interés y un gusto personal acerca del tema, resultando un reto en consideración de los limitados conocimientos en la parte práctica de una realización audiovisual: manejo de cámaras, control de la luz, uso de micrófonos, etc.

El proyecto fue construido a través de dos compendios: investigación bibliográfica en publicaciones: *Paraísos perdidos*, *El libro de cuenca* (tomos 1 y 2), *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad*, *La palabra del Loco*, *El apóstol de los pobres “Santo cuencano”*, etc.; y con testimonios mediante entrevistas profundas.

El trabajo ha desarrollado y cumplido el objetivo planteado acerca de recuperar la memoria colectiva con respecto a los espacios -salas de cine- a través de los recuerdos registrados y publicados.

Este proyecto experimentó cambios estructurales con respecto a los guiones (orden, narración, etc.) lo que cobra vigencia el adagio “nada está escrito en piedra”.

El trabajo demostró que la realización audiovisual de este tipo es muy distinta de otros productos como noticias, reportajes, etc., pues en este caso, el comportamiento y actitud del entrevistador es diferente con respecto a: cómo preguntar; cómo seguir la conversación; hay licencia para responder con gestualidad, negando o asintiendo una opinión.



Es transcendental tratar a los entrevistados como protagonistas y manejarla como una conversación, porque se consigue que esta fluya, lo que permite encontrar datos impensados.

Este producto audiovisual proporciona información importante sobre la historia de las salas de cine en la ciudad de Cuenca y que sirve como obra de consulta para proyectos de investigación similares en el aspecto documental.

Ahora la ciudad cuenta con un proyecto documental forman parte de los recursos audiovisuales que contiene información histórica, rescatada a través de testimonios, recuperando memorias importantes con respecto a hábitos y costumbres de entretenimiento, diversión y aprendizaje de los cuencanos.

En el proyecto audiovisual se aplicaron métodos de investigación antropológica (conversaciones preliminares, visitas y revisitas), entrevistas de profundidad con preguntas abiertas y cerradas.

Durante la investigación -preproducción- se logró un hallazgo único, esto es la existencia de un teatro nunca mencionado por la bibliografía investigada: el teatro Mercedario, descubrimiento sobresaliente en este proyecto.

En el proceso de construcción -producción- del documento audiovisual se vivieron muchas experiencias y anécdotas con los entrevistados, quienes, al compartir sus vivencias y recuerdos íntimos, determinaron el surgimiento de nuevas amistades y contactos. Por otro lado, la interacción y participación de las ideas como de los objetivos del proyecto con aquellos, mostrando un ávido interés por el tema, así como por sus resultados.

Que, el trabajo de investigación teórica y bibliográfica -que por momentos- resulta un tanto “cansino” en la etapa de la postproducción se “recompensa” con el producto final obtenido: documental audiovisual.



4.2. Recomendaciones

Que, los docentes de la Facultad de Filosofía incentiven a los estudiantes de la escuela de Comunicación Social a que los trabajos de titulación aborden temas en los que se apliquen el recurso audiovisual, concretamente el documental.

Los fundamentos teóricos que se adquieren en las aulas universitarias son de vital importancia; sin embargo, resulta necesario que tanto estudiantes, así como docentes de periodismo dirijan sus miradas en la realización de trabajos en clase que permitan aplicar métodos de investigación de campo con técnicas antropológicas.

Encontrándonos en una era digital en el que las Nuevas Tecnologías de la información y comunicación (NTIC) juegan un papel protagónico en aspectos como la comunicación, educación y el entretenimiento, es necesario proponer reformas a los contenidos de las cátedras que se dictan, buscando priorizar lo práctico en relación con el uso de herramientas importantes en la realización audiovisual como micrófonos, luces, cámaras y nuevos dispositivos como por ejemplo estabilizadores y drones.

Que, se motiven elaborar, generar trabajos académicos proyectados a la recuperación histórica de memorias de la ciudad poco conocidas en las que se apliquen técnicas como los testimonios.



ANEXOS

Anexo A

Documental audiovisual:

Tras las huellas. Salas de cine en Cuenca

Archivo en DVDROM

Formatos

Video: mp4

Audio: ACC



Anexo B

Listado de entrevistados

1. Juan Cordero Iñiguez

Historiador / Cinéfilo

Fecha: 13 de octubre de 2017



2. Rodrigo Bernal

Espectador

Fecha: 16 de octubre de 2017



3. Galo Alfredo Torres

Cinéfilo / Especialista /

Fecha: 29 de septiembre de 2017



4. María Margarita Placencia

Vendedora Casa de la Cultura

Fecha: 12 de octubre de 2017





5. Wilson Gárate Andrade

Espectador / Cinéfilo

Fecha: 24 de octubre de 2017



6. Humberto Bueno

Ex trabajador (conserje) del cine Popular / Alhambra

Fecha: 11 de octubre de 2017



7. Mateo Ríos

Director Provincial Consejo de la Judicatura del Azuay

Fecha: 23 de octubre de 2017



8. Flor María Salazar Gonzales

Espectador / Cinéfilo

Fecha: 12 octubre de 2017



9. Ángel Quinde

Espectador

Fecha: 10 de noviembre de 2017





10. Jorge Abad Peña

Espectador

Fecha: 29 de septiembre de 2017



11. Lucas Galarza Ordóñez

Espectador

Fecha: 2 de octubre de 2017



12. Zelfa Dávila Cobos

Ex trabajadora (administradora) de Cinematográfica Cuenca

Fecha: 3 de octubre de 2017



13. Cristóbal Zapata

Cinéfilo

Fecha: 19 de octubre de 2017



14. Luis Mosquera

Ex trabajador (simultáneo) de los cines: España y Alhambra

Fecha: 3 de octubre de 2017





15. Jorge Dávila Vázquez

Cinéfilo

Fecha: 16 de octubre de 2017



16. Leonor Sempértegui Vega

Extrabajadora (boletería) de los cines: Andrade, Cuenca

Fecha: 26 de septiembre de 2017



17. Luis Bernal

Vendedor en el bar del cine Cuenca

Fecha: 16 de octubre de 2017



18. Paul Solano

Cinéfilo

Fecha: 6 de octubre de 2017



19. Marco Ávila Cartagena

Espectador

Fecha: 28 de septiembre de 2017





20. Rodrigo Carpio

Espectador

Fecha: 26 de octubre de 2017



21. Patricio Torres

Espectador

Fecha: 18 de octubre de 2017



22. María Sempértegui Vega

Ex trabajadora (boletería) del cine Cuenca

Fecha: 26 de septiembre de 2017



23. Oscar Webster

Espectador

Fecha: 27 de septiembre de 2017



24. Nacho Peña

Espectador / Administrador Cinema Café (Casa de la Cultura)

Fecha: 19 de octubre de 2017





25. Alejandro Ortiz

Espectador

Fecha: 30 de octubre de 2017



26. Dolores Sempértegui Vega

Extrabajadora (boletería) del cine Cuenca

Fecha: 26 de septiembre de 2017



27. Eliécer Cárdenas

Ex miembro de la H. Junta Censora / Cinéfilo

Fecha: 11 de octubre de 2017



28. Carlos Pérez Agustí

Ex miembro de la H. Junta Censora / Cinéfilo / Especialista

Fecha: 17 de octubre de 2017



29. Felipe Diaz Heredia

Espectador

Fecha: 26 de octubre de 2017





30. Monserrat Solano

Espectador

Fecha: 29 de septiembre de 2017



31. Hugo Cuesta

Ex trabajador (proyectista) de los cines: Lux, Popular-Alhambra

Fecha: 13 de octubre de 2017



32. Joaquín Carrasco

Coordinador del teatro Casa de la Cultura (2017)

Fecha: 19 de octubre de 2017



33. Julio Sempértegui Vega

Espectador

Fecha: 3 de octubre de 2017





Anexo C

Guion literario

TEMA: Salas de cine

CONFLICTO: Ausencia de información sobre las salas.

1. FONDO OSCURO / TESTIMONIO

En fondo oscuro surge la voz del testimonio. El video testimonial aparece completamente.

Testimonio: Galo Torres:

2. IMÁGENES DE PELÍCULAS / RECORRIDO DE ROLLOS / LUCES / OSCURIDAD

VOZ OFF

Vermouth

Matiné / Especial / Noche / Luneta / Palco / Galería / Cuetero

Espacios de cultura / Espacios de reunión familiar / Espacios de entretenimiento / Espacios de enamoramiento

Hablamos de antiguos teatros o salas de cine de cuenca

Para recordar y conocer su historia nos embarcaremos en un viaje romántico a través del tiempo, navegaremos en las memorias de quienes vivieron y saborearon aquellos espacios mágicos, monumentales.

Iremos tras sus huellas....

3. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ TIME LAPS / PELÍCULAS / SONIDOS

VOZ EN OFF:

El cine, surgido a finales de 1800 no sorprende que con sus realizaciones haya cautivado a sus espectadores, pues, vuelve real los sueños e imaginarios más inexplicables.

Testimonio: Marco Ávila

4. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS / SONIDOS

VOZ EN OFF:

Esta fábrica de sueños e ilusiones empieza en esta ciudad en 1874 con las primeras proyecciones de películas en las calles.

Testimonio: Juan Cordero

5. FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS / SONIDOS



VOZ EN OFF:

1904. Parque Calderón. Junto a él en una pequeña sala del antiguo Cuartel de Policía se veían filmes de cine silente.

Testimonio Juan Cordero

6. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS

VOZ EN OFF:

En 1909 llega la empresa Cronoprojector, dedicada a la reproducción fílmica.

Testimonio: Juan Cordero

Incluso vino una empresa que se llamaba crono proyector en 1909 y comenzaron a presentar películas que gustaba mucho a la gente sobre todo películas románticas con argumentos tristes que terminaban siempre en alguna buena solución como las telenovelas...

7. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS

VOZ EN OFF:

Otro importante precursor de las salas de cine visita Cuenca en 1911.

Testimonio Juan Cordero

8. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO VARIEDADES

VOZ EN OFF:

9. Variedades es el primer teatro en abrir sus telones, su papel secundario la proyección de filmes.

Testimonio: Alejandro Ortiz

Testimonio: Marco Ávila

10. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO VARIEDADES

Testimonio: Alejandro Ortiz

11. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO VARIEDADES

VOZ EN OFF:

A mediados de los años treinta, esta sala pasa a llamarse teatro Andrade

Testimonio: Rodrigo Carpio



Testimonio Flor María Salazar
Testimonio: Julio Sempertegui
Testimonio Flor María Salazar

12. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO GUAYAQUIL

VOZ EN OFF.

1930, cuando el cine estrena la primera película sonora Ana Christie, en la pequeña cuenca se inaugura el teatro Guayaquil.

Testimonio: Rodrigo Carpio.
Testimonio: Julio Sempertegui
Testimonio: Humberto Bueno
Testimonio: Jorge Dávila
Testimonio: Flor María Salazar

13. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO VARIEDADES

VOZ EN OFF:

Luneta, palco y galería; localidades de las salas de cine, espacios en los cuales los espectadores vivirán y tejerán momentos que perduran hasta hoy.

Testimonio: Flor María Salazar

LUNETAS

Testimonio: Rodrigo Carpio

PALCO

Testimonio: Flor María Salazar

GALERIA

Testimonio: Leonor Sempertegui
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Rodrigo Carpio
Testimonio: Felipe Díaz
Testimonio: Marco Ávila

14. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO SALESIANOS

VOZ EN OFF

Aquí, en los años treinta aparece el Teatro Salesianos con el precursor y realizador de cine Carlos Crespi.

Testimonio: Rodrigo Carpio



Testimonio: Alejandro Ortiz
Testimonio Juan Cordero
Testimonio: Entrevista: Marco Ávila
Testimonio: Alejandro Ortiz
Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio Juan Cordero
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Leonor Sempertegui
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Jorge Dávila
Testimonio: Jorge Dávila
Testimonio: Eliecer Cárdenas

15. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO CUENCA

VOZ EN OFF:

Un año después de la primera edición del Festival de Cannes, en 1947, en esta comarca la empresa Cinematográfica Cuenca, dueña de tres salas de cine, inaugura el teatro que llevará el nombre de la ciudad.

Testimonio: Rodrigo Carpio
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio Juan Cordero
Testimonio: Alejandro Ortiz
Testimonio: Jorge Dávila

16. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO VARIEDADES

VOZ EN OFF:

Este teatro nace dentro del contexto histórico de aquella pequeña Cuenca pueblerina

Testimonio: Alejandro Ortiz
Entrevista: Jorge Abad
Testimonio: Felipe Díaz
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Judit Sempertegui
Testimonio: Zelfa Dávila
Testimonio: Rodrigo Carpio
Testimonio: Felipe Díaz
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Oscar Webster
Entrevista: Jorge Abad
Testimonio: Zelfa Dávila Cobos



17. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATROS

VOZ EN OFF:

Matinés de los días domingo, es una de las funciones que estas salas de cine ofrecían a su público.

Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Judit Sempertegui
Testimonio: Humberto Bueno
Entrevista: Jorge Abad

Vermouth
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Flor María Salazar

Matiné
Testimonio: Eliecer Cárdenas

Especial
Testimonio: Zelfa Dávila Cobos

Noche
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Nacho Peña
Testimonio: Paul Solano
Testimonio: Rodrigo Carpio

18. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO MÉXICO

VOZ EN OFF:

En otro sector de la ciudad, allá, en el emplazamiento del Normal Manuel J. Calle, surge el teatro México.

Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Rodrigo Carpio
Testimonio: Julio Sempertegui
Testimonio: Juan Cordero
Testimonio: Jorge Dávila
Testimonio: Rodrigo Carpio
Testimonio: Julio Sempertegui
Testimonio: Humberto Bueno
Testimonio: Humberto Bueno
Testimonio: Lucas Galarza
Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Hugo Cuesta
Testimonio: Eliecer Cárdenas



Entrevista: Jorge Abad

19. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO SUCRE

VOZ EN OFF:

1949. Aparece el teatro Universitario, espacio en el que a la par de la presentación de eventos académicos de la universidad, se proyectaban películas.

Testimonio: Rodrigo Carpio
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Flor María Salazar
Entrevista: Jorge Abad
Testimonio: Alejandro Ortiz
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Flor María Salazar

20. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO ANDRADE

Voz en off:

En esta creciente ola de salas de cine e incremento de espectadores en los años cincuenta, ocurre el inesperado cierre del teatro Andrade

Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Humberto Bueno
Testimonio: Zelfa Dávila Cobos
Testimonio: Jorge Dávila
Testimonio: Galo Torres
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Lucas Galarza
Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Hugo Cuesta
Entrevista: Jorge Abad
Testimonio: Galo Torres
Testimonio: Cristóbal Zapata

21. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO CANDILEJAS.

Voz en off:

Transcurría una época, en la que algunas actividades estaban limitadas y condicionadas para las mujeres, la asistencia al cine no sería la excepción.

22. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO CANDILEJAS



VOZ EN OFF:

Esta situación se vuelve más visible cuando en 1955 aparece el teatro Candilejas, sala dedicada a la proyección de filmes para adultos: cine erótico - artístico; más tarde: cine pornográfico.

Testimonio Juan Cordero
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Rodrigo Carpio
Testimonio Luis Bernal
Testimonio: Humberto Bueno
Testimonio Luis Bernal
Testimonio: Jorge Dávila
Testimonio: Eliecer Cárdenas

23. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO

VOZ EN OFF:

La Junta Censora creada por el Municipio mediante Ordenanza tenía como objetivo: calificar, seleccionar, arrobar o negar la proyección de películas en la ciudad.

Testimonio: Jorge Dávila
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio Carlos Pérez Agustí
Testimonio Carlos Pérez Agustí
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio Carlos Pérez Agustí
Testimonio: Felipe Díaz
Testimonio Juan Cordero
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Wilson Gárate

24. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO POPULAR / ALHAMBRA

VOZ EN OFF:

Octubre 1955. Aparece en escena el teatro Popular, más tarde Alhambra; ubicado en el Vado, uno de los barrios más populares de la urbe.

Testimonio: Marco Ávila
Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Luis Mosquera
Testimonio: Felipe Díaz
Testimonio: Jorge Dávila



Testimonio Juan Cordero
Testimonio: Marco Ávila
Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Felipe Díaz
Testimonio Juan Cordero
Testimonio: Felipe Díaz
Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Marco Ávila
Testimonio: Leonor Sempertegui
Entrevista: Jorge Abad
Testimonio: Nacho Peña
Testimonio: Paul Solano

25. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO ESPAÑA

VOZ EN OFF:

En esta misma zaga, en 1967 surge el cine España, su programación se inclinaba por películas del Viejo Oeste.

Testimonio: Marco Ávila
Testimonio: Luis Mosquera
Testimonio: Felipe Díaz
Testimonio Juan Cordero
Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Marco Ávila
Entrevista: Jorge Abad
Testimonio: Hugo Cuesta

26. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO LUX

VOZ EN OFF:

La historia de las salas cine recoge un acontecimiento que conmueve y conmociona a los cuencanos.

Testimonio: Hugo Cuesta
Testimonio Juan Cordero

Voz en off:

El 22 de marzo de 1968 se inaugura el teatro Lux de los Padres Salesianos.

Testimonio: Hugo Cuesta
Testimonio Juan Cordero

27. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO CASA DE LA CULTURA



VOS EN OFF:

En el corazón de la ciudad en 1965, nace el teatro. Casa de la Cultura; esta sala que trae consigo tecnologías cinematográficas innovadoras como el cinemascope y la tercera dimensión.

Testimonio: Humberto Bueno
Testimonio: Zelfa Dávila Cobos
Testimonio: Jorge Dávila
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Lucas Galarza
Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Hugo Cuesta

28. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO 9 DE OCTUBRE

VOZ EN OFF:

Llegará el turno de abrir sus puertas al teatro 9 de octubre, última sala de cine de Cuenca.

Testimonio: Marco Ávila
Testimonio Juan Cordero
Testimonio: Patricio Torres
Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio: Humberto Bueno

29. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATRO MERCEDARIO

VOZ EN OFF:

Hasta aquí, el recuento de las salas de cine conocidas en la ciudad; sin embargo, se debe mencionar que existieron otras poco o nada conocidas, sea por su ubicación o por la escasa promoción; una de ellas: el teatro mercedario. Contemporáneo del México y del Guayaquil.

Testimonio: Eliecer Cárdenas
Testimonio Juan Cordero

30. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DE TEATROS

Voz en off:

Pocos imaginarían que estos espacios se convertirían en nichos de anécdotas y recuerdos de una época.

Entrevista: Jorge Abad
Testimonio: Galo Torres



Testimonio: Zelfa Dávila
Testimonio: Felipe Díaz
Testimonio: Galo Torres
Testimonio: Flor María Salazar
Testimonio: Oscar Webster
Testimonio: Monserrath Solano
Testimonio: Wilson Gárate
Testimonio: Galo Torres
Testimonio: Cristóbal Zapata
Testimonio: Wilson Gárate
Testimonio: Marco Ávila
Testimonio: Jorge Abad

31. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO PERIODICOS

Voz en off

El avance tecnológico y el surgimiento de nuevos lugares de entretenimiento, entre otros factores serán los que provoquen la crisis y posterior cierre de las muchas salas de cine.

Testimonio: Paúl Solano

Testimonio: Galo Torres

Testimonio: Flor María Salazar

32. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO PERIODICOS

Voz en off:

Esta falta de espectadores llevó a que la mayoría de los cines inclinen su programación al cine pornográfico, última estrategia de supervivencia.

33. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO DEL TEATROS HOY

Voz en off:

De todas las salas, hoy sobreviven dos, el resto, son espacios que guardan otras huellas.

Testimonio: Mateo Ríos

Testimonio: Joaquín Carrasco

34. IMÁGENES DE LA CIUDAD/ FOTOGRAFÍAS / TIME LAPS / PELÍCULAS /
SONIDOS / TOMAS DE PASO

Voz en off:

A lo largo de la historia, Cuenca ha contado con al menos 13 salas de cine, espacios que marcaron épocas en la ciudad, cuyos recuerdos aún sobreviven en las memorias de sus protagonistas. La única forma de rescatar la historia es hurgar en el pasado. Estos lugares, no están libres de este ejercicio porque forman parte las costumbres y tradiciones; que, si no son compartidas, podrían ser olvidadas.



Anexo C

Guion técnico

Nº		Descripción / efx	Narración	Texto	Música	Tiempo
1	INTRODUCCIÓN	Fondo oscuro. Fundido hasta video de testimonio	Testimonio: Galo Torres		Ambiente Sonido brillo a silencio	00:30
2		Videos de la ciudad, time laps	Especial, Noche, Sí... Si, estamos hablando de antiguos espacios físicos de entretenimiento, de cultura, de enamoramiento, de reunión familiar, de diversión... Teatros o las salas de cine en Cuenca. Así que, para recordar y conocer su historia, iniciaremos un viaje romántico en el tiempo y lo haremos a través de las memorias de quienes vivieron aquellas épocas; trabajaron y saborearon aquellos espacios <i>mágicos y monumentales</i> ... iremos tras sus huellas.	TRAS LAS HUELLAS - SALAS DE CINE EN CUENCA	Ambiente Ciudad Personas	00:40
3	DESARROLLO	Imágenes de la ciudad/ fotografía antigua	- El cine, el séptimo arte, surgido a finales de 1800 no sorprende que con sus realizaciones haya influido y cautivado a sus espectadores, pues vuelve real los sueños e imaginarios más insolubles. Testimonio: Marco Ávila		Ambiente Sonido de correr de cinta	00:20
4		Imágenes de la ciudad / fotografía antigua	En Cuenca, esta inevitable influencia, inicio en 1874, con las primeras proyecciones fílmicas en las calles. Testimonio Juan Cordero	1874	Ambiente Soundtrack películas	00:40
5		Fotografías/ video time laps	Parque Calderón, 1904, junto a él, el antiguo cuartel de policía, ahí, en una pequeña sala empiezan a proyectarse películas de cine silente. Testimonio Juan Cordero	1904	Ambiente Soundtrack películas Sonidos de correr de cinta	00:20
6		Imágenes de la ciudad / fotografías de la ciudad	Cinco años más tarde, 1909... Testimonios: Juan Cordero	1909	Ambiente Soundtrack películas Fondo musical	
7		Imágenes de la ciudad / fotografías de la ciudad	Este es el primer indicio de la creación de espacios que servirían de diversión y entretenimiento para los habitantes, surgen los primeros precursores, 1911. Testimonio: Juan Cordero	1911 1913	Ambiente Sonido personas	00:35
8		Imágenes del teatro Variedades /	Variedades es el primer teatro de la ciudad, creado y usado para una variedad de actividades.		Ambiente	00:10



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

		fotografías de la ciudad			Sonido eventos musicales	
9		Imágenes de la sala Variedades / fotografía antigua	Testimonios: Alejandro Ortiz Marco Ávila		Ambiente Soeundtrack películas	00:45
10		Imágenes de la sala Variedades / fotografía antigua	A mediados de los años treinta, el teatro cambia su nombre a Andrade. La gente lo recuerda así. Testimonios: Rodrigo Carpio Flor María Salazar Julio Sempertegui Flor María Salazar		Ambiente	00:55
11		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas	A mediados de los años treinta, el teatro cambia su nombre a Andrade. La gente lo recuerda así. Testimonios: Rodrigo Carpio Flor María Salazar Julio Sempertegui Flor María Salazar		Ambiente	0:45
12		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Guayaquil	Años treinta, en la historia mundial se descubre al planeta enano, Plutón, en la ciudad pequeña, Cuenca, surge el teatro Guayaquil. Testimonios: Rodrigo Carpio. Julio Sempertegui Humberto Bueno Jorge Dávila Flor María Salazar		Ambiente	00:55
13	D E S A R R O L L O	Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro variedades	Hasta aquí, notamos que hay elementos en común que tenían las salas de cine: palco, luneta y galería (alta y baja). Estas, eran secciones dentro de los cines, y tenían un precio respectivo. Las situaciones y anécdotas ocurridas en ellas la describen. Testimonios: Flor maría Salazar Rodrigo Carpio Flor María Salazar Leonor Sempertegui Eliecer Cárdenas Flor María Salazar Rodrigo Carpio Felipe Díaz Marco Ávila		Ambiente Soundtrack películas	1:20
14		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del	Aquí, en los años treinta aparece el Teatro Salesianos con el precursor y realizador de cine Carlos Crespi. Testimonios: Rodrigo Carpio Alejandro Ortiz Juan Cordero Marco Ávila		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	2:30



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

		teatro Salesianos	Alejandro Ortiz Patricio Torres Flor María Salazar Juan Cordero Flor María Salazar Leonor Sempertegui Eliecer Cárdenas Jorge Dávila Jorge Dávila Eliecer Cárdenas			
15		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro	Matinés de los días domingo, es una de las funciones que estas salas de cine ofrecían a su público. Testimonios: Patricio Torres Judit Sempertegui Humberto Bueno Jorge Abad		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	00: 55
16		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro cuenca	Testimonios: Rodrigo Carpio Flor María Salazar Juan Cordero Alejandro Ortiz Jorge Dávila		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	00: 45
17	D E S A R R O L L O	Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro variedades	Estas épocas en que la urbe cruza por contextos y cambios históricos importantes. Testimonios: Alejandro Ortiz Jorge Abad Felipe Díaz Eliecer Cárdenas Flor María Salazar Judit Sempertegui Zelfa Dávila Rodrigo Carpio Felipe Díaz Flor María Salazar Oscar Webster Jorge Abad Zelfa Dávila Cobos		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	2:4 5
18		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro México	Es la misma en que surge otra sala de cine. Ahora es turno de salas evocadas por instituciones educativas. La necesidad económica hace que estas salas sean arrendadas. Testimonios: Flor María Salazar Rodrigo Carpio Julio Sempertegui Juan Cordero Jorge Dávila Rodrigo Carpio		Ambiente Soundtrack película Sonidos de personas	02: 10



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

			<p>Julio Sempertegui Humberto Bueno Humberto Bueno Lucas Galarza Patricio Torres Hugo Cuesta Eliecer Cárdenas Jorge Abad</p>			
19	D E S A R R O L L O	Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Sucre	<p>A finales de estas épocas, en 1949 la Universidad de Cuenca alza un salón, el teatro Universitario, que más tarde conmuta a Sucre.</p> <p>Testimonios: Rodrigo Carpio Eliecer Cárdenas Flor María Salazar Jorge Abad Alejandro Ortiz Flor María Salazar Flor María Salazar</p>	1949	Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	01: 15
20		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Candilejas	<p>Esta característica toma fuerza cuando, en 1955, se inaugura una sala dedicada a la proyección de filmes para adultos, era el cine artístico - erótico y que más adelante cambiaría por el pornográfico, el teatro Candilejas.</p> <p>Testimonios: Juan Cordero Eliecer Cárdenas Flor María Salazar Flor María Salazar Flor María Salazar Rodrigo Carpio Luis Bernal Humberto Bueno Luis Bernal Jorge Dávila Eliecer Cárdenas</p>	1955	Ambiente Soundtrack película Sonidos de personas	02: 00
21		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Candilejas	<p>Comisión de censura. Era un órgano designado a la calificación, aprobación o desaprobación de la proyección de películas en la ciudad. En cada ciudad existía una comisión de censura.</p> <p>Testimonios: Eliecer Cárdenas Jorge Dávila Flor María Salazar Carlos Pérez Agustí Jorge Dávila Zelfa Dávila Cobos Carlos Pérez Agustí Eliecer Cárdenas Eliecer Cárdenas Carlos Pérez Agustí Felipe Díaz Alejandro Ortiz Felipe Díaz Juan Cordero Jorge Dávila Eliecer Cárdenas</p>		Ambiente Soundtrack película Sonidos de personas	02: 45



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

			Jorge Dávila			
22	D E S A R R O L O	Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Variedades	Testimonios: Eliecer Cárdenas Humberto Bueno Zelfa Dávila Cobos Jorge Dávila Galo Torres Eliecer Cárdenas Lucas Galarza Patricio Torres Hugo Cuesta Jorge Abad Galo Torres Cristóbal Zapata		Ambiente Soundtrack película Sonidos de personas	02: 30
23		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Popular / Alhambra	Testimonios: Marco Ávila Patricio Torres Luis Mosquera Felipe Díaz Jorge Dávila Juan Cordero Wilson Gárate		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	01: 45
24		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Alhambra	Testimonios: Marco Ávila Patricio Torres Felipe Díaz Juan Cordero Felipe Díaz Patricio Torres Marco Ávila Leonor Sempertegui Jorge Abad Nacho Peña Paul Solano		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	02: 30
25		Imágenes de la ciudad/ fotografiase / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Casa de la Cultura	Testimonios: Humberto Bueno Zelfa Dávila Cobos Jorge Dávila Eliecer Cárdenas Lucas Galarza Patricio Torres Hugo Cuesta		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	01: 35
26		Imágenes de la ciudad/ fotografiase / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro España	Testimonios: Marco Ávila Luis Mosquera Felipe Díaz Juan Cordero Patricio Torres Marco Ávila Jorge Abad Hugo Cuesta		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	01: 45
27		Imágenes de la ciudad/	Testimonios: Hugo Cuesta		Ambiente	01: 25



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

		fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Lux	Juan Cordero Felipe Díaz		Soundtrack películas Sonidos de personas	
28		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro 9 de Octubre	Testimonios: Marco Ávila Juan Cordero Patricio Torres Eliecer Cárdenas Humberto Bueno		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	01: 30
29		Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso del teatro Mercedario	Testimonios: Eliecer Cárdenas Juan Cordero		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	01: 15
30	D E S A R R O	Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso de teatros	Testimonios: Entrevista: Jorge Abad Galo Torres Zelfa Dávila Felipe Díaz Galo Torres Wilson Gárate Flor María Salazar Oscar Webster Galo Torres Wilson Gárate Cristóbal Zapata		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	01: 55
31	L L O	Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso de los teatros hoy	Testimonios: Juan Cordero Jorge Abad Galo Torres Zelfa Dávila Felipe Díaz Galo Torres Flor María Salazar Oscar Webster Galo Torres Cristóbal Zapata		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	02: 25
32	C I E	Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso	Testimonios Entrevista: Jorge Abad Galo Torres Zelfa Dávila Felipe Díaz Galo Torres Flor María Salazar Oscar Webster		Ambiente Soundtrack películas Sonidos de personas	02: 55



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

	R R E		Galo Torres Cristóbal Zapata			
33	E	Imágenes de la ciudad/ fotografías / time laps / películas / sonidos / tomas de paso de los teatros.	Testimonios de estudiantes / público joven		Ambiente Soundtrac películas Sonidos ciudad / personas	01: 10



BIBLIOGRAFÍA

- Abad, J. (29 de septiembre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Almenara, J. C. (1994). Nuevas tecnologías, comunicación y educación. *Comunicar*, 14-25.
- Andreu, C. (2016). *Guía de creación audiovisual; de la idea a la pantalla*. España: Cooperación y Promoción Cultural.
- Arana, J. M. (2003). MEMORIA Y OLVIDO. *Ciencias Sociales* (págs. 631-648). Madrid: Academia de Ciencias Morales y Políticas. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/113950>
- Augé, M. (1988). *Les formes de l'oubli*. Traducido por Mercedes Tricas Preckler y Gemma Andújar. París: Editions Payot.
- Ávila Cartagena, M. (28 de septiembre de 2017). Anecdotes de las salas de cine en Cuenca. (J. C. Farfán Matute, Entrevistador)
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* París: du Cerf.
- Benítez, G. M. (2007). *NTIC, interacción y aprendizaje*. Tarragona: UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI.
- Bernal, L. (16 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Bueno, H. (11 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Candau, J. (2008). *Memoria e identidad*. Buenos aires: Del Sol. Recuperado el 15 de Julio de 2017, de https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=d9C7MA9BgvoC&oi=fnd&pg=PA13&dq=memoria+individual+identidad&ots=9VBhecNiqy&sig=hbX194MOW5cl__qbCXQaKqGTxbQ#v=onepage&q=memoria%20individual%20identidad&f=false
- Cárdenas, E. (11 de octubre de 2017). Historia y anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Carpio, R. (31 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Carrasco, J. (19 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Cerón, M. C. (2006). *Metodologías de investigación social*. Santiago: LOM.
- Cordero Iñiguez, J. (13 de octubre de 2017). Historia y anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. C. Farfán Matute, Entrevistador)
- Cousins, M. (Dirección). (2011). *Historia del cine: una odisea* [Película]. Recuperado el 13 de julio de 2017, de https://www.youtube.com/watch?v=bibVNzD_of4&t=710s
- Cuesta, H. (13 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

- Dávila Vázquez, J. (16 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo* (Vol. 2). Paris: Paidós Ibérica, S. A.
- Díaz, F. (26 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Escalante. (2012). *Cine de no ficción: formas y géneros*. México D. F.: Universidad Autónoma.
- Galarza, L. (2 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- García Carpio, L. (2014). *El apóstol de los pobres "Santo cuencano"*. Cuenca: GRupo Gráfico.
- Gil, M. E. (2011). *El vídeo como herramienta de investigación. Una propuesta metodológica para la formación de profesionales en Comunicación*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Herrera, L. (20 de septiembre de 2017). Memoria e identidad cultural. (J. C. Matute, Entrevistador)
- Histr* (s.f.). [Película].
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A y Social Science Research Council.
- Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Levis, D. (2003). Video juegos: cambios y permanencias. *Comunicación y Pedagogía*, 1-11.
- Martínez Rodrigo, S. (2005). Lenguaje audiovisual y manipulación. *Comunicar*, 211-220.
- Mendoza, C. (2015). *La invención de la verdad: ensayos sobre cine documental*. Coyoacán: UNAM.
- Morgado, I. (2005). Psicobiología del aprendizaje y la memoria. *Cuadernos de Información y Comunicación*(10), 221-233.
- Mosquera, L. (13 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Nichols, B. (1997). *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Ortega, L. C., & Franco, J. C. (2010). Neurofisiología del aprendizaje y la memoria. Plasticidad Neuronal. *Archivos de Medicina*, 6(1). Obtenido de <http://www.archivosdemedicina.com/medicina-de-familia/neurofisiologa-del-aprendizaje-y-la-memoria-plasticidad-neuronal.pdf>
- Peña, N. (19 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Pérez Agustí, C. (17 de octubre de 2017). Historia y anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Polivanoff, S. (2011). *Historia, olvido y perdón. Nietzsche y Ricoeur: apertura de la memoria y el olvido a la vida*. Obtenido de Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina:



<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/historia-olvido-perdon-nietzsche-ricoeur.pdf>

- Quijano, J. M., Vacca, J. R., Rojas, S. E., Zimmerman, S. A., Roa, A. L., Cajar, E. W., & Castañeda, A. L. (2009). *PRE-PRODUCCION, PRODUCCION Y POST-PRODUCCION DE AUDIO-VIDEO*. Bogota: UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA.
- Quinde, Á. (10 de noviembre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Rabiger, M. (2001). *Dirección de documentales*. Madrid: NEOGRAFIS, S.L.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectural del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife-Universidad Autónoma de Madrid.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Salazar, F. M. (12 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. C. Farfán Matute, Entrevistador)
- Sempértégui Vega, J. (3 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Sempértégui Vega, L. (26 de septiembre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Solano, M. (29 de septiembre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Solano, P. (6 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Szirko, M. (1996). Examen de ingenios para las ciencias por Juan Huarte de San Juan. *Electroneurobiología*, 3(2), 1-322.
- Torres, G. A. (29 de septiembre de 2017). Historia y anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Torres, P. (18 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (F. M. Julio, Entrevistador)
- Trápaga, F. (1997). Escuela e imagen, hoy. *Comunicar*, 49-56.
- Vanioff, K. I. (2015). Consideraciones sobre la memoria y el olvido en la filosofía de Friedrich. *Revista Digital de Filosofía - Universidad Nacional del Nordeste*, 1-24.
- Vázquez Moreno, M. M., & Alvear Alvear, C. (1988). *E libro de Cuenca* (Vol. 1). Cuenca: Editores y publicistas.
- Webster, O. (27 de septiembre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)
- Zapata, C. (19 de octubre de 2017). Anécdotas de las salas de cine en Cuenca. (J. Farfán Matute, Entrevistador)



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Zapata, C., & Narvaez, G. (2017). *Paraisos perdidos*. Cuenca: Monsalve .

Zarzo, E. (2016). *Memoria retórica y experiencia estética. Retórica, Estética y Educación*. Madrid: DYKINSON, S.I. Meléndez Valdés 61, 2815, Madrid. Obtenido de https://books.google.com.ec/books?id=0Y4SDQAAQBAJ&pg=PA8&lpg=PA8&dq=memoria+experiencia+y+modernidad&source=bl&ots=NYFR4YIPSE&sig=TXaCGjGp1Mkk0FBM0_KpFk-ZF5g&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwizoO-msebUAhXBWSYKHdUQCS0Q6AEIPDAE#v=onepage&q=memoria%20experiencia%20y%20